ИСКУССТВО КИНО

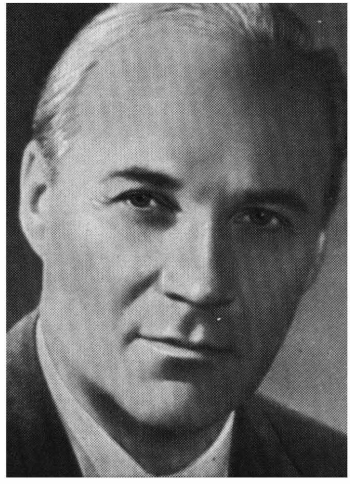
4
1971

ПОЗДРАВЛЯЕМ

с 70-летием

ШВАЧКО Алексея Филимоновича, заслуженного деятеля искусств УССР, режиссера, поставившего фильмы «Земля» (совместно с А. Бучмой, 1954), «Кровавый рассвет» (1957), «Вдали от Родины» (1960), «Ракеты не должны взлететь» (1965), «Разведчики» (1966), «В западне» (1967) и другие

с 60-летием



СПЕШНЕВА Алексея Владимировича, кинодраматурга и режиссера. Как сценарист он участвовал в создании фильмов «Друзья встречаются вновь» (1939), «Тахир и Зухра» (1945), «Миклухо-Маклай» (1947), «Алишер Навои» (1948), «Пржевальский» (1952), «Игнотас вернулся домой» (1957) и ряда других, по своим сценариям поставил картины — «Москва — Генуя» (1964), «Тысяча окон» (1968), «Черное солнце» (1970)

с 50-летием

САМСОНОВА Самсона Иосифовича, заслуженного деятеля искусств РСФСР, режиссера, постановщика фильмов «Попрыгунья» (1955), «За витриной универмага» (1956), «Огненные версты» (1957), «Ровесник века» (1960), «Оптимистическая трагедия» (1963), «Три сестры» (1965), «Арена» (1967), «Каждый вечер в одиннадцать» (1969)

ИСКУССТВО КИНО

1971 4

Ежемесячный журнал
Орган
Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР и Союза кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор **Сурков Е. Д.**

Редколлегия: **Баскаков В. Е.**
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Козинцев Г. М.
Королева М. Е.
Махнач Л. В.
Михалевич А. В.
Новогрудский А. Е.
Зам. главного редактора **Орлов Д. К.**
Парамонова К. К.
Ростоцкий С. И.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Ответственный секретарь **Сулькин М. С.**
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор **Антонова Т. М.**
Технический редактор **Гродская Р. М.**
Корректор **Ярошевская С. Л.**

На 4-й стр. обложки — кадр из фильма «Бег» (сценарий и постановка А. Алова и В. Наумова, «Мосфильм»)

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются

СОДЕРЖАНИЕ

1
Навстречу II съезду Союза кинематографистов СССР

СЛОВО ИМЕЕТ ЗРИТЕЛЬ
2
Виктор Клюев, Евгений Хрунов, Петр Шамрай, Николай Соколов-Соколенок, Абдухамид Джураев, Кристина Виклинец

ВСЕСОЮЗНАЯ ПЕРЕКЛИЧКА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ
20
Марк Донской, Леонид Кристи, Александр Михалевич, Алексей Салтыков, Роман Григорьев, Инна Макарова, Александр Левада, Владимир Рапопорт, Даниил Храбровицкий, Эльдар Рязанов, Малик Каюмов, Геворк Айрян, Александр Корнейчук, Григорий Бакланов, Андрей Тарковский, Ростислав Юренев, Юрий Никулин, Феликс Соболев, Юло Тамбек, Ян Руус, Глеб Панфилов, Шукрат Аббасов, Георгий Мдивани, Анатолий Папанов, Александр Антипенко, Вахтанг Бахтадзе, Николай Мащенко, Эмиль Лотяну, Лидия Смирнова

ТРИБУНА МАСТЕРА
77
Александр Зархи Поверить алгеброй гармонию

ДУХОВНЫЙ МИР СОВРЕМЕННИКА И ЭКРАН
86
Константин Славин Диалектика жизни и сила документа
94
С. Фрейлих Лицо героя

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ
110
М. Блейман Стиль, отвечающий теме
122
Д. Урнов Движение времен
136
Ст. Рассадин И певицы чувствовать умеют
143
Д. Данин Физик смотрится в зеркало

ТВОРЧЕСТВО И ЭКОНОМИКА
148
Л. Фуриков Из опыта студии «Беларусьфильм»

ПОСЛЕ СОВЕЩАНИЯ РЕДАКТОРОВ КИНОЖУРНАЛОВ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН
155
Болеслав Михалек «Я — за общественную активизацию»
156
Энрике Пинеда Барнет «Революционное кино — оружие в борьбе с империализмом»

СЦЕНАРИЙ
161
Сергей Юткевич, Анатолий Каранович Феерическая комедия

ИСКУССТВО
КИНО

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Before the II Congress of the Cinematographists' Union (page 1).

A CINEMAGOER TAKES THE PLATFORM

Viktor Kluev, Evgeny Khrunov, Peter Shamray, Nikolai Sokolov-Sokolenok, Abdukhamid Juraev, Christina Viklinets (page 2).
Cinemagoers answer the magazine's questionnaire on the urgent problems of the Soviet cinema.

FILM-MAKERS IN CONFERENCE

Mark Donskoi, Leonid Kristie, Alexander Mikhalevich, Alexey Saltykov, Roman Grigoryev, Inna Makarova, Alexander Levada, Rostislav Yurenev, Vladimir Rapoport, Daniil Khrabrovitsky, Eldar Ryazanov, Malik Kayumov, Gevork Airyan, Alexander Korneichuk, Grigory Baklanov, Andrei Tarkovsky, Yury Nikulin, Felix Sobovev, Julo Tambek, Iaan Ruus, Gleb Panfilov, Shukrat Abbasov, Georgy Mdivani, Anatoly Papanov, Alexander Antipenko, Vakhtang Bakhtadze, Nikolai Mashchenko, Emil Lotyanu, Lidia Smirnova (page 20).
Leading Soviet cineastes answer the magazine's questionnaire.

TRIBUNE OF THE ARTIST

Alexander Zarkhi To Control the Harmony by Algebra (page 77).
Article on the synthesis of the emotional and rational in the director's artistic method.

SPIRITUAL WORLD OF OUR CONTEMPORARY AND THE SCREEN

Konstantin Slavin Dialectics of Life and the Power of the Document (page 86).
Article about the active position of the author in the documentary cinema.

Semyon Freilikh The Face of the Hero (page 94).
Article on the specific traits of the hero in the Soviet cinema.

NEW FILMS

Mikhail Bleiman Style Matching the Theme (page 110).
Review of the film «The Run» (Mosfilm).

Dmitry Urnov The Passage of Times (page 122).
Review of the film «King Lear» (Lenfilm).

Stanisla Rassadin The Singeresses Also Can Feel (page 136).
Review of the film «The Charming Temper» (Mosfilm).

Daniil Danin The Physicist Looks into the Mirror (page 143).
Review of the film «This Right, Left World» (Centrenauchfilm).

ECONOMICS AND CREATIVE WORK

Lev Furikov From the Experience of the «Belarusfilm» Studios (page 148).

AFTER THE MEETING OF THE EDITORS OF THE SOCIALIST COUNTRIES' FILM MAGAZINES

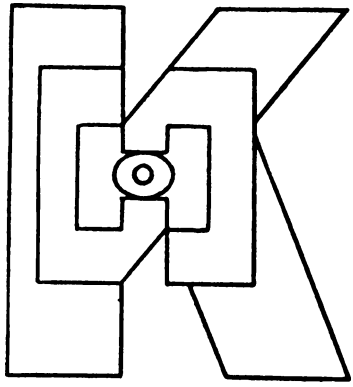
Boleslav Michalek «I Stand for the Social Activity of Criticism» (page 155).
Prominent Polish critic, participant of the meeting speaks about the criticism's impact on the development of the cinema.

Enrique Pineda Barnet «Revolutionary Cinema—a Weapon in the Struggle Against Imperialism» (page 156).
Young Cuban director and critic tells about the tasks of the Cuban cinema in the present situation.

SCRIPT

Sergei Yutkevich, Anatoly Karanovich Feeric Comedy (page 161).

Адрес редакции: Москва А-319 ул. Усиевича, 9. Тел 151-02-72
А04237. Подписано к печати 18/III 1971 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12,25 (условных листов 14,33). Тираж 41800 экз. Заказ 815. Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105



Навстречу II съезду Союза кинематографистов СССР

Деятели советского кино собираются на свой форум — II Всесоюзный съезд. Собираются вскоре после XXIV съезда КПСС, вдохновленные его решениями на новый творческий труд, новые искания. Делегаты подведут итоги работы за последнее пятилетие, проанализируют, какие художественные, стилевые тенденции определяют развитие нашего кино, владеющего испытанным в боях за коммунизм методом социалистического реализма, непрестанно развивающимся и совершенствующимся, наметят перспективы дальнейшего развития кинематографа, определят в свете решений партийного съезда свои насущные задачи. И, конечно же, в центре внимания окажется проблема связи искусства с жизнью, с современностью, проблема героя, воплотившего в себе духовный опыт современников, людей нового нравственного склада, проблема творческой активизации кинематографа в борьбе с империалистическим варварством, расизмом и милитаризмом.

В канун съезда редакция обратилась с вопросами к зрителям и к кинематографистам. Мы хотели провести предсъездовскую перекличку кинематографистов и зрителей, выяснить, разумеется, в пределах, заведомо суженных теми размерами, которые были продиктованы листажом журнала, какие вопросы волнуют и зрителей и кинематографистов, как, в каких очертаниях они видят возможности развития нашего кино, его разнообразные задачи и проблемы. Все публикуемые ниже ответы поступили в редакцию задолго до XXIV съезда КПСС, в период его подготовки. Полученные нами ответы отражают поэтому и те мысли, с которыми советские кинематографисты готовились к съезду партии, озабоченные максимальным увеличением своего вклада в общенародный труд, укреплением своих идейно-художественных, партийных позиций.

Надеемся, что высказанные в ответах мысли и суждения станут предметом более подробного, развернутого разговора в творческой среде кинематографистов, на съезде, и, разумеется, на страницах нашего журнала.

Слово имеет зритель

1. Какое место среди других искусств занимает в вашей духовной жизни кинематограф?
2. Как непосредственно кинематограф влиял на формирование вашей личности?
3. Насколько верно и полно отражает киноискусство область вашей деятельности?
4. Что чаще всего заставляет вас идти в кино: рецензии, советы друзей, реклама, тематика фильма, популярность актеров, известность режиссеров?
5. Что тревожит вас в состоянии современного кинематографа? Что ожидаете вы от него в будущем?

Виктор Клюев,
сталевар завода «Серп и молот», депутат Верховного Совета СССР

1. Кино захватило меня с детства. Когда из поселка, где я родился, всей семьей переехали в Москву и я поступил в ремесленное, даже в художественную самодеятельность записался. Чтобы, так сказать, к искусству быть поближе. Таланта особого, конечно, я в себе не чувствовал, зато в клубе был своим человеком. И в кино меня бесплатно пускали. Я тогда ни одного фильма не пропускал, а иные так по двадцать раз смотрел. «Чапаева», например, с любого места наизусть пересказать мог.

Сейчас, в зрелые годы, когда уже по-иному смотришь вокруг, когда тебе задают вопросы о «духовной жизни», сказать определенно, какое место занимает в ней кино, труднее.

Я одинаково люблю и книги и театр, хорошо знаю дорогу в Третьяковскую галерею... Но у кино есть, правда, свое преимущество. Не каждое воскресенье пойдешь в Третьяковскую галерею; особой сосредоточенности, своего, книжного настроения требуют книги. Настоящей литературы не заменит ничто, но и к ней мне приходится обращаться реже, чем к кино. Особой любовью люблю театр. Еще с тех лет, когда учился в ремесленном и играл в самодеятельности. После войны и возвращения на завод, я опять пришел на сцену нашего клуба. Но выход в театр — это же целое событие! Начинается оно недели за две, когда купишь билет и мучаешься сомнениями, куда «нагрузку» деть. Вспоминаешь всех актеров, которые играют в этом театре, стараешься угадать, кто в какой роли выступит... Накануне гардероб осматриваешь, с утра нервничаешь — не опоздать бы. И все волнения забываются, только когда свет в зале гаснет. Театр — это праздник.

Кино — другое дело. В кино чаще всего идешь сразу после смены, только душ примешь, переоденешься. В кино часты сюрпризы, приятные и неприятные. Можешь попасть на плохой фильм (это, разумеется, неприятный сюрприз), можешь ничего особенного не ждать, а увидишь «Белое солнце пустыни». Ну кто мог ожидать, что интересный фильм окажется?! Название здесь ничего не говорит. Бывает, что идешь в кино развлечься, но фильм такую работу для головы даст, что недели три потом ходишь под впечатлением, анализируешь, осмысляешь... Вот за это я и люблю кино.

2. В детстве я просто ходил в кино, порою даже в ущерб урокам, и никогда не задавался мыслью, что виденные фильмы как-то влияют на меня, воспитывают. А двойки за невыученные уроки и следующее за ними наказание отца тоже никак не способствовали возникновению подобной мысли. Только гораздо позже, во время войны, я понял, что увлечения Чапаевым и Щорсом не прошли бесследно ни для меня, ни для других солдат Великой Отечественной. Особенно «Чапаев». Мы учились не одной только храбрости у легендарного героя. Голая, безрассудная смелость, примеры которой мы иногда видели на экранах, приносила порою больше вреда, чем пользы. А вот «Чапаев» давал нам уроки военной мудрости, уроки храбрости, обеспеченной тактическим и стратегическим талантом полководца. К тому же сам Чапаев в фильме удивительно человечен, артисту удалось разрушить какой-то барьер между героем и зрителем. Это обстоятельство оказалось очень важным спустя пять-шесть лет после выхода фильма, когда каждый из нас стал участником событий, потребовавших от нас и храбрости, и военной мудрости, и настоящего гуманизма воина-освободителя.

Так же незаметно для самих себя впитывали мы уроки труда в замечательных фильмах тридцатых годов. В них сейчас, наверно, можно было бы увидеть и наивность (сужу по отношению к ним современного зрителя), но есть в этих картинах одно качество, в некоторой степени утраченное позже. Я имею в виду ощущение непосредственной радости и даже счастья от труда. Слово «энтузиазм» в них не было казенным газетным определением, оно передавало отношение людей к жизни и труду. И на экране и в самой действительности. Едва услышав это слово, каждый невольно начинал напевать: «Здравствуй, страна героев, страна мечтателей, страна ученых...» За станком рабочие вспоминали счастливую, на весь экран улыбку Любови Орловой, и у них от этой улыбки будто второе дыхание открывалось и мускулы наливались новой силой.

Из этих «трудовых» фильмов больше всего запомнился мне «Учитель», в котором прекрасно сыграл свою роль Борис Чирков. Я вообще очень люблю этого актера. В «Учителе» он заражал своей полной отдачей работе, в которую его герой уходил с головой, забыв обо всем на свете... Помню, как читал он «Ваньку». Мало того, что он заставил зрителя плакать над чеховским рассказом, заученным с самого раннего детства, он сумел увлечь зрителя собственным вдохновением. Он был очень красивым в этот момент. А я давно уже заметил, что люди от природы совсем даже не примечательные очень красивыми становятся, когда работают. Только если они по-настоящему работают, не халтурят.

Второй такой герой, которого я полюбил за его увлеченность работой, был Ваня Курский из первой серии «Большой жизни». Я потом смотрел каждый фильм, в котором играл Петр Алейников, так мне он понравился в этой картине. Но — ничего не скажешь, актер сильный, талантливый, — а все же т а к сыграть рабочего человека, как он сыграл Ваню, ему уже не удалось нигде; это, наверно, потому, что в других его ролях куда-то делась главная мысль, которую он высказал в «Большой жизни». Мысль эта о настоящей ценности рабочего человека, что она трудом меряется, любовью к труду, к своему делу.

Может быть, с началом войны кончилось мое отрочество, может быть, общее наше сознание выросло, не только мое... Но вот после войны по-другому стал я смотреть на жизнь, ну и на кино — тоже, искусство ведь от жизни не оторвешь. Я стал требовательнее, мне уже труднее угодить. И кино теперь для меня не только зрелище, в котором решительно все интересно, лишь бы показывали, а повод для воспоминаний,

размышлений. Мне интересен фильм тогда, когда он дает повод сопоставить жизнь героя со своей собственной, когда в нем выдвигаются вопросы, которые занимают меня самого...

До войны мы все жили хорошо, почти без забот, и будущее представлялось ясным и безоблачным. Война разбила покой. На моих глазах фашисты убивали моих сверстников, таких ребят, как я, будущих сталеваров, токарей, артистов и поэтов. Я сам был ранен. А когда возвращался с фронта, видел: на месте деревень одни трубы обгорелые торчат, а люди живут в землянках и по бревнышку пытаются восстановить свои дома; дети бродят голодные, беспризорные. В «Председателе» потом показали, как война нас разорила. Но тогда, наяву, в 1946 году все страшнее казалось. И в Москве, когда работа нашлась, не стал я отдыхать. Об одном мечтал: поскорее бы восстановить все. Тогда и стал сталеваром, потому что понял: без металла страну не поднимешь. Мы все работали в те годы, не жалея сил: и рабочие, и инженеры, и ученые. Помню всеобщую радость на заводе, когда у нас впервые применили кислородное дутье и резко возросла выплавка стали. Академик Бардин дневал и ночевал на заводе в те недели. Удивительное было время: устанешь, с ног валишься, только бы уйти скорее и спать лечь, но вспомнишь эти деревни сожженные или Минск разрушенный, в котором ни одного дома, наверно, целого не осталось, и всю усталость как рукой снимет.

Тоже энтузиазм, но не такой, как в тридцатые годы, более зрелый, выстраданный. В кино его сразу уловить не удалось. Не помню из фильмов сороковых годов таких, чтобы точно соответствовали нашему настроению тогдашнему. О прошедшей войне были хорошие фильмы — «Смелые люди», например, а вот о труде нашем все больше повторяли то, что мы видели в тридцатые годы, но жизнь-то изменилась, и фильмам вроде «Кубанских казаков» никто не верил всерьез. Зато в пятидесятые годы мы увидели много таких картин, в которых авторам будто в души наши удалось заглянуть. Самой запоминающейся из них была «Весна на Заречной улице».

Настала пора, когда рабочие поняли: одним энтузиазмом не возьмешь, нужны знания, особенно в нашем деле, металлургическом. Но одно дело — понять необходимость учения, другое дело — заставить себя учиться. Фильм «Весна на Заречной улице» без прикрас показал, как это трудно, как легко сбиться человеку с пути, но как много дают ему знания, как обогащают его духовно. И оказывается, что мастером своего дела ты можешь стать только тогда, когда владеешь самым дорогим богатством, которым и может владеть человек: знанием, культурой. Кое-что в этом фильме и приукрашено, но это заметно только нам, специалистам. Важно ведь не это — важно, что поставили такие проблемы, что у нас, например, в цехе очень долго страсти не утихали: все обсуждали картину. И ребят после нее легче стало агитировать на учение.

3. На этот вопрос я уже ответил, когда говорил о фильме «Весна на Заречной улице». А вообще думаю, что требовать от кинематографистов отражения именно твоей профессии нет смысла. Я хочу видеть в кино людей труда с их заботами и проблемами, и мне безразлично, о каком виде человеческой деятельности идет речь. Я никогда не собирался быть учителем, но впервые почувствовал, какую радость человеку может доставить его труд, посмотрев фильм «Учитель».

В этом вопросе есть еще одна сторона: насколько точно в кино отражена профессия в ее тонкостях. Специалиста может покоробить небрежность, неточность в показе его работы, и от этого даже хороший по своим мыслям, идеям фильм может произвести неважное впечатление. Но я понимаю, что от режиссеров и артистов нельзя требовать

такого же знания твоей работы, какое есть у тебя самого. Они должны знать свое собственное дело. Но для того чтобы предотвратить досадные промахи, происходящие от незнания кинематографистами тонкостей чужой профессии, надо чтобы к съемкам фильма чаще привлекали грамотных в своем деле консультантов.

4. Разные причины приводят меня в кино. То ребята скажут: «Хороший фильм, пойди посмотри». Иногда просто отдохнуть хочется, ну и идешь в кино.

Часто приводит в кино имя знакомого актера на афише. Играя в заводской самодеятельности, я понял, что за мучение — выступать перед публикой. И не просто выступать — играть. Вот как я чувствую металл, как он ведет себя в печи, какого качества он получится и что нужно сделать, чтобы брак не вышел,— так и настоящий актер должен чувствовать зрительный зал и собственную роль. Это очень трудно, я знаю по себе, и дается такое чувство годами беспощадного к самому себе труда. Я знаю немногих актеров, обладающих такой степенью мастерства, но фильмы с их участием пропускаю только из-за какой-либо случайности. К таким актерам отношу Бориса Чиркова, Михаила Ульянова, Николая Крючкова, Юрия Никулина.

5. Может быть, это только мое мнение, но мне всегда казалось, что люди искусства, и в первую очередь кино, должны нам нести самые высокие достижения культуры, они должны поднимать нас, простых зрителей, во всем: и в мыслях, и в поведении, и в отношении к жизни. Но экран порою очень разочаровывает в этом смысле. Разочарование — это еще не беда, это можно пережить, но молодежь наша очень восприимчива и к хорошему и к дурному. Если она увидит плохой фильм и не разочаруется в нем — это действительно настоящая беда.

Если сталевар станет работать недобросовестно, допустит брак, то металл, из которого будет сделана машина, окажется непрочным. В лучшем случае это приведет к очень большим убыткам. Но может повлечь за собой гибель людей. Каждый из нас помнит об этом, как помнят фрезеровщики или токари. Недобросовестно сделанный фильм калечит молодежь, ее психику. И об этом надо помнить режиссеру каждый раз, когда он берет сценарий и соглашается ставить по нему фильм. Я вообще не представляю, как можно спокойно людям в глаза смотреть, если вещь, которую ты взялся делать, не заиграла в твоих руках. И требую этого от всех.

Серьезную тревогу вызывает и то, что все меньше и меньше почему-то становится фильмов о труде, быте советских людей, не просто о труде и быте, а таких, чтобы заставили нас как следует задуматься о своей жизни. Таких, короче говоря, какими в свое время были те же «Весна на Заречной улице», «Высота», «Большая жизнь», которые невольно заставляли сопоставлять свою жизнь с жизнью героев, думать... Поблекли на экране то непосредственное чувство радости труда, тот чистый энтузиазм, которым светились картины тридцатых годов. А энтузиазм из самой жизни никуда не исчез, он стал, правда, другого качества. В 1967 году сталевары Советского Союза добились выплавки ста миллионов тонн металла. Соревнование за право выплавить последние тонны к ста миллионам развернулось по всей стране. 23 бригады удостоились этой счастливой чести. И для моей бригады тот день — 24 декабря 1967 года — стал самым настоящим праздником. У нас, как и у киногероев тридцатых годов, радостью от собственного труда определялись и настроение и весь ход мыслей. Но это радость более осмысленная, превзошедшая трудности быта, войны, послевоенных лишений, трудности учебы, более сложных человеческих отношений (а они, оказывается, действительно усложняются, когда человек больше узнает).

Говоря о своих тревогах, я уже сказал и о том, чего жду от кино в будущем. Чтобы после каждого фильма мы уходили духовно обогащенные.

Евгений Хрунов, летчик-космонавт СССР,
Герой Советского Союза, полковник

1. В наше время поток информации стремительно нарастает. Средства массовой коммуникации требуют гигантских затрат, смелых научных и технических решений, огромных человеческих усилий, работы современнейших машин. И человек находится под непрерывным воздействием этого потока. Процесс этот многогранен, сложен и динамичен. Кинематограф, как средство массовой коммуникации,— самое массовое и доступное из искусств — являет собой пример достижения человеческой мысли, пример сочетания научных, технических открытий с прогрессом творческой и художественной мысли.

В самом деле, памятники древней культуры Руси, просторы далеких континентов, строительство Шушенской ГЭС, острый политический репортаж, художественный фильм, спектакль, спортивные состязания, лунную поверхность в районе посадки «Лунохода-1», сложнейшую хирургическую операцию, работу космонавта в космическом корабле — все это можно увидеть на экране кинозала или телевизора. И не обязательно ехать в Ленинград, чтобы побродить по залам Эрмитажа, в Москву, чтобы взглянуть на Красную площадь, в Сибирь, чтобы увидеть ее богатства.

Чабан, который пасет овец далеко в горах, лесоруб в тайге, оленевод в далекой тундре живут вместе со всем миром, его думами и заботами. И земной шар словно бы стал меньше. Вряд ли кого-либо можно удивить сегодня кругосветным путешествием, разве что какой-нибудь смельчак отправится в путь через океан на утлой лодке под парусами. Человек стал намного больше видеть и слышать. И определить место любого из видов искусств в духовной жизни человека чрезвычайно трудно. Все они играют существенную роль.

Мне, непрофессионалу в искусстве, не хочется отдавать здесь кому-либо предпочтение. Ведь речь идет не о спортивных соревнованиях, где победа фиксируется свистком судьи или секундомером. Дело обстоит значительно тоньше. Пальма первенства, по-моему, принадлежит талантливым произведениям искусства в любой его области — тем, которые служат народу, воспитывают в человеке чувство долга, патриотизма.

И все же в жизни большинства людей именно кинематограф занимает особенно важное место. Его популярность несравнима ни с чем. И тяга эта к кино проявляется с самого раннего детства. Еще в дошкольном возрасте фильмы волнуют детское воображение, заставляют чаще, сильнее биться сердце, переживать так сильно, что увиденное на экране кажется настоящей жизнью и все происходит там как бы «взаправду». Каждый из нас пережил, испытал на себе это волнение.

Первое потрясение я пережил на фильме «Котовский». Это было летом сорок пятого года. К нам в деревню Пруды Тульской области приехала передвижка. Она питалась от динамо-машины. И мы, мальчишки, сменяя друг друга, крутили эту «лобогрейку», которая действительно нагревала наши лбы. А ведь надо было ничего не пропустить на экране, все увидеть и пережить. Мне на всю жизнь запомнилось, как Григорий Иванович полз по горящему полю ржи, и мы все очень переживали за него, как будто это была действительность, а не кинофильм.

И по сей день, если приходится смотреть хорошие кинофильмы о революционерах или героях Великой Отечественной войны, как-то невольно сравниваешь их с образом Котовского — бесстрашного человека, который ради народа, ради его счастья готов,

ни секунды не раздумывая, отдать всю свою кровь и жизнь. Может быть, из экранных героев последних лет столь же сильное впечатление оставил во мне солдат революции Дюйшен из картины «Первый учитель». В этой картине прекрасно передана суровая правда революции, зритель дышит грозной и романтичной атмосферой великого времени. В картине нет никаких «украшений», зато ярко показаны человеческие страсти, причем страсти высокие, чувства благородные, которые раскрывают величие человека в революции.

2. Однако вернемся к первым наиболее сильным впечатлениям от кино. Человек становится взрослым, у него появляется масса забот, а времени не хватает. Как хочется иногда пойти в кинотеатр на хорошую картину. Она вовсе не обязательно должна быть развлекательной. Нет, чаще я думаю о серьезных картинах. Они помогают найти ответы на самые сложные и разные проблемы жизни. И вот среди хороших картин я отмечаю такие, которые пробуждают высокие чувства любви к нашему народу, к нашей великой Родине. Десятки лет служит советским людям фильм «Чапаев». Редкий человек в нашей стране не встречался с этим замечательным патриотическим произведением. И мы в свое время играли в Чапая, бегали по огородам, сокрушая самодельными саблями полчища врагов. Прошло столько лет! И вот уже мой сынишка Валерка, которого мы с женой назвали в честь великого советского летчика Валерия Чкалова, так же, как когда-то и я, играет в Чапаева. Такова реальная жизненная сила этой замечательной и нестареющей картины. Или вспомнить, к примеру, фильмы «Валерий Чкалов», «Повесть о настоящем человеке». Скольким людям они помогли отыскать дорогу в авиацию. Дорогу к подвигу.

В формировании личности, мировоззрения участвуют многие факторы. И кинематограф один из очень важных. Фильмы воспитывают в человеке высокие чувства, они как бы закрепляют в сознании человека идеи нашей партии в понятной и доходчивой форме. Если прочитать, например, роман Александра Фадеева «Молодая гвардия», а после просмотреть фильм «Молодая гвардия», то в памяти навсегда остаются образы Сережи Тюленина, Ули Громовой, Любы Шевцовой, которые были созданы актерами и увидены в кино. Да и как можно забыть подвиг молодогвардейцев? Кажется, что и сейчас видишь прекрасные лица героев, которые выражают несгибаемое мужество, волю, веру в победу.

Думаю, что такие фильмы, как «Рядовой Александр Матросов», «Павел Корчагин», «Баллада о солдате», «Живые и мертвые», «Освобождение», имеют громадное значение. Именно их герои являются примером для подражания. Оказывают огромное воспитательное воздействие на нашу молодежь.

Но стоит в этом разговоре отметить, что нередко фильмы не оставляют в памяти и следа. Почему так происходит? Вот в жизни, если ты встретился с интересным человеком, с сильным, волевым, умным, то разве забудешь его? Нет, конечно. Так же и с героем картины. Сильный, выразительный характер героя, глубина его мыслей, яркость поступков — все это, сконцентрированное в киногерое, не оставляет зрителя равнодушным. Кто хотя бы один раз посмотрел фильм «Коммунист», тот никогда не забудет Губанова — человека, который без колебаний отдает жизнь за счастье народа. Больше надо демонстрировать киноленты о революционных годах, о подвиге советского народа в Великой Отечественной войне.

Надо, чтобы наши дети как можно больше знали, понимали и чувствовали, каким огромным трудом, какими жертвами достигнуто все то, что мы сейчас имеем (светлые школы, спортзалы, бассейны, клубы, стадионы и т. д.). И нельзя же всерьез говорить о воспитании в человеке лучших качеств, имея при этом в виду пустяковые, бессодержа-

тельные фильмы. К примеру, приключенческие ленты, даже наивные, лишенные глубокой мысли, смотрятся с большим напряжением. Но важен, по-моему, конечный результат, а не определенное состояние человека, находящегося в зрительном зале полтора часа. Бывает так, смотрел фильм, волновался, вышел из кинотеатра и благополучно все забыл. Происходит это, наверно, потому, что иным киногероям все дается легко и просто, они совершают немыслимые в реальных условиях бесчисленные «подвиги», а враги по большей части глупы до такой степени, что бороться с ними героям скучно, они это делают вроде бы между прочим. У таких киноперсонажей нет характеров, они все очень похожи друг на друга и действиями, и словами, и даже походкой. Они поверхностны, и невозможно узнать, о чем они думают, их внутренний мир так и остается для зрителя загадкой... Но фильм должен жить в человеке как можно дольше, волновать его воображение, заставлять мыслить, помогать человеку искать истину.

В этом смысле особое значение имеют фильмы о современности.

Среди лучших из них хочу вспомнить «Девять дней одного года», «Твой современник». Эти картины показали нам людей, которые современно мыслят, живут насыщенной, сложной духовной жизнью. Это яркие и интересные люди.

Я нередко задаюсь вопросом: почему так мало выходит фильмов о современной армии? По-моему, такие фильмы, как «Солдат Иван Бровкин», «Максим Перепелица» и им подобные, сегодня ни в малой степени не отражают жизни армии. Современная армия оснащена сложнейшей техникой. Чтобы в совершенстве владеть этой техникой, нужен человек, который обладает высокими знаниями в самых различных областях науки, владеет основами высшей математики, физики, кибернетики... Как солдат, офицер наших дней ведет себя, сталкиваясь с такой техникой, с современными условиями службы в армии? Об этом стоило бы снять фильмы!

3. Об освоении космоса создано много документальных фильмов, и по сравнению с другими профессиями космонавты и вообще «космонавтика» находятся в лучшем положении. Документалисты нас сопровождают всюду, кроме полетов, где нам приходится их заменять. В будущем, наверное, и эту привилегию они у нас отберут.

И когда видишь на экране своих товарищей, себя, то испытываешь какое-то странное ощущение, словно опять переживаешь прошлое. Видимо, к этому трудно привыкнуть. Вот они, мои друзья, которых так хорошо знаешь в жизни,— сосредоточенное, целеустремленное выражение лица, да еще крупно, во весь экран. Видишь, даже ощущаешь, как работает мысль близкого, хорошо знакомого тебе человека, как он управляет своим телом, космическим кораблем, испытывает перегрузки. И вроде бы все так легко ему удается, но в то же время знаешь, что эта легкость, уверенность, точность выполнения каких-то операций достигнуты огромным трудом, длительными тренировками на земле. Видишь, что именно в эту минуту его воля, все силы предельно напряжены, и ты сам, сидя в зрительном зале, невольно ощущаешь то, что испытывает твой товарищ, и так реально, что напрягаются мускулы и хочется чем-то помочь, оказаться рядом с ним.

Тема космоса сейчас очень популярна, и поэтому, должно быть, так много снимается о космонавтах документальных фильмов.

О художественных фильмах говорить не приходится. Их почти нет. Я видел фильм «Самые первые», к которому, пожалуй, нельзя предъявить серьезных претензий, потому что он первый и не стоит его строго судить.

Надо думать, что и научно-фантастические картины, серьезная, увлекательная, научно обоснованная фантазия должны показываться на экране. Мечта заставляет

человека задумываться о будущем. Зовет его к действию, учит его дерзать, творить смело, свободно. Мне неизвестно, почему такие картины редко снимаются, но факт остается фактом. А ведь во всем мире проявляется огромный интерес к научно-фантастической литературе, и книг на эту тему издается очень много.

Кинематограф здесь может отстать не только от литературы, но и от самой действительности. Не сняты еще фильмы и о реальных событиях, которые произошли в космосе за последнее десятилетие.

4. На этот вопрос я отвечу так: раньше в детстве срабатывала наша собственная система оповещения. О хорошей картине обязательно «оповестят» приятели со двора или одноклассники. Сейчас же главная причина, которая позволяет пойти в кино,— это свободное время. Как раз его и не хватает. Впрочем, это не значит, что мы остаемся равнодушными к актерам, например. Всегда приятно вновь увидеть таких замечательных мастеров, как Михаил Ульянов или Иннокентий Смоктуновский.

5. Ответ на последний вопрос, пожалуй, уже дан выше. И нет необходимости повторяться.

Петр Шамрай,
комбайнер-механизатор колхоза имени С. М. Кирова Хмельникского района Винницкой области

1. Я, пожалуй, не скажу здесь ничего нового. Литература и искусство — непременные спутники жизни сегодняшних крестьян. С каждым годом наш духовный мир становится все светлее, красивее, осмысленнее. Именно осмысленнее, потому что, приобщаясь к культуре, к искусству, человек начинает осознавать себя и свой труд, глубинный смысл своей жизни.

Как выглядит сегодня мое село? В Черешполе живет 641 семья. А телевизоры в 128 семьях, личные библиотеки — в 160. Есть у нас клуб на 400 человек. Клубная библиотека насчитывает 10 100 томов. При клубе работают драматический, хоровой, танцевальный коллективы и оркестры — духовой и народных инструментов. Во время полевых работ постоянно действует агиткультбригада, обслуживающая колхозников в поле. Один-два раза в год приезжает драматический театр из Винницы, частый гость в селе — Народный театр города Хмельник.

И все же для нас, сельских жителей, на сегодняшний день самым доступным и самым близким, а потому — самым действенным видом искусства является кинематограф. Театры и музеи все-таки далеко от нас, в городе, а кино — рядом, дома. Каждую неделю в наш клуб привозят новые фильмы. Что же до телевидения, еще более доступного, то оно, к сожалению, нередко огорчает. Очень уж невысок художественный уровень телепередач. Так что именно киноискусство и, конечно, чтение книг, открывают нам масштабную картину жизни.

2. Честно говоря, я не представляю мою жизнь без кино. Уверен, что она была бы намного беднее.

Я родился в 1938 году, и детство мое пришлось на невообразимо тяжкую для всего советского крестьянства военную и послевоенную пору. Но рос я в условиях советской деревни, формировала и воспитывала меня мораль социалистического коллектива.

И далеко не последнюю роль в воспитании нашего поколения сыграли лучшие советские фильмы. Кинокартины как бы расширяли границы моего личного детского опыта, они показывали мне, как страдал во время войны весь народ, как он боролся и как победил.

Кстати, я думаю, что понятие «воспитательная роль искусства» более широко и многообразно, чем порой это представляют. Каждый из видов его и жанров решает свою задачу.

Но что воспитывает прежде всего в искусстве? Правда. Ничто, кроме нее, не способно так сильно затронуть человека, всколыхнуть его, а значит и повлиять на него, сделать его лучше, чем он был раньше. Вспомним, что именно Владимир Ильич Ленин требовал от искусства беспощадной правдивости.

Тем и прекрасна наша жизнь, что не укладывается она в какую-то одну схему. И никак нельзя назвать один фильм правдивым, а другой неправдивым только потому, что не похож он на первый. Я, например, очень люблю старые фильмы Ивана Александровича Пырьева. Если можно так сказать, я вырос на них, воспитывался ими. «Богатая невеста», «Трактористы», «Свинарка и пастух» — эти фильмы, как никакие другие, умели показать, чем прекрасна наша жизнь, наша природа, наши люди. Я бы сказал, что это песни, пропетые во славу советской колхозной деревни. И они воспитывают не хуже иных, быть может, более глубоких картин. Потому что правда живет и в документальном показе жизни, но правда и в прекрасной песне, которая о ней сложена.

3. Чего греха таить, самые интересные для меня те фильмы, которые рассказывают о нашей деревенской жизни. Конечно, все мы работаем для своей страны, для своего народа, для себя, в конечном счете, но наша жизнь имеет одну неповторимую особенность — я говорю о той атмосфере коллективного взаимозаинтересованного труда, которая особенно ярко проявляется в колхозной жизни.

Вот такой пример. Три паршивых человека, три захребетника: Семен Трубников из «Председателя», Жан Петриченко из «Бабьего царства» и Максим из фильма «Ваш сын и брат». У них у каждого своя судьба, свой характер и свои причины разрыва с колхозом, с землей. Однако у всех у них есть одна общая особенность: это люди эгоистичные по природе, они умеют брать и не умеют отдавать. Поэтому им так трудно жить в таком крепком коллективе, каким является колхозное хозяйство. Они уходят в город, но не думаю, что будут счастливы там. Даже Максиму, которому кажется, что он счастлив, всего лишь везет, да и то пока не разглядели люди, каков он. Эти фильмы сумели показать благородную силу колхозного коллектива, а потому и можно сказать о них, что они воспитывают людей, правильно воспитывают.

Особой радостью стал для меня «Деревенский детектив».

Можно ли назвать колхозником героя фильма милиционера Анискина? Вот уж далек человек от привычного деревенского труда! А я утверждаю, что он самый настоящий колхозник и что без ощущения кровной заинтересованности жизнью родного села не было бы того Анискина, каким показал его нам Михаил Жаров.

Я вовсе не хочу сказать, что в городе, если переселить туда героя, Анискин, мол, станет никудышным работником, зряшным человеком. Нет, и в городе Анискин будет работать добросовестно, но это будет уже совсем другое дело. Участковый милиционер в городе, как бы он ни любил свое дело, не может знать такую, например, вещь, что сапоги сорок пятого размера носит, кроме него, только вон тот парень. И никогда он не придет к директору завода и не скажет ему, что тот неверно выдает премии рабочим.

Мы, как говорится, «люди земли». С нашего труда началось преобразование земли человеком, и на сегодняшний день специфика этого труда не исчезла, она сохраняется. Городской человек может сколь угодно сильно любить природу, но он все-таки оторван от нее. Крестьянин же накрепко связан с землей своим трудом. Прочность этой связи, думаю, смело можно назвать определяющим моментом в жизни крестьянина. Потому и ценен для меня «Деревенский детектив», что показан в нем человек, не умеющий жить без земли, находящий к ней дорогу одному ему известными путями, несмотря на милицейский мундир, казалось бы, и «поднимающий» его над землей, и «отдаляющий» от нее.

Кино наше, что и говорить, малость отстало от современного села. Все больше о прошлом печется, а сегодняшнюю жизнь иногда так покажут — смотреть стыдно. «Липа», да и все тут. А вот посмотришь такой фильм, как «Деревенский детектив», и вроде про обиды все забываешь сразу. Про колхозную жизнь он, конечно, не много рассказал, но мне он дорог тем, что правдиво показал своего человека, крестьянина, хоть и работает тот милиционером. А ведь не так уж часто это увидишь в фильме.

Да, к сожалению, не так часто, как хочется. И вот что странно: я не могу понять, почему так происходит. Если бы не интересовала деревенская тема кинематографистов или не умели бы они ее разрабатывать... Так нет же, любят и умеют. Я вспоминаю, как во время Третьего Всесоюзного съезда колхозников кинематографисты устроили нам, делегатам, вечер в Доме кино. Выступали режиссеры, актеры, композиторы, показывали новые фильмы. Но особенно запомнились мне выступления трех наших прекрасных актрис. Вера Марецкая, Марина Ладынина и Нонна Мордюкова представили нам трех своих героинь, председательниц колхоза — Александру Соколову из фильма «Член правительства», Галину Пересветову из «Кубанских казаков» и Сашу Потапову из «Простой истории». В их рассказах перед нами прошла как бы вся история нашей деревни и вместе с тем — история нашего кино. И в этот момент я вдруг отчетливо понял, хотя, конечно, знал это и раньше, что они неразрывно слиты — советское киноискусство и жизнь советского крестьянства. Ведь, честное слово, нельзя было без волнения слушать рассказ Н. Мордюковой о ее детстве, о ее матери, бывшей председателем колхоза в военные и послевоенные годы. О том, как мать, хоть и легли на ее плечи заботы обо всем колхозе, успевала еще и растить шестерых детей, и в самодеятельности участвовать, и в Москву на олимпиады ездить. О том, что у матери брала актриса черты для создания образа Саши Потаповой в фильме «Простая история».

4. К сожалению, нам особо выбирать не приходится. У нас всего лишь одна киноустановка — в клубе. Что привезут, то и смотрим. Иногда бывает так, что заранее не веришь фильму, а все равно идешь — кино ведь!.. Правда, фильмы очень уж плохие стараюсь не смотреть.

5. Тревожит меня разрыв между желанием и делом, между замыслом и результатом. Много раз уже критиковали финал «Председателя», а я вот все думаю: почему же так у них получилось? Ведь хотели как лучше, а вышло — хуже.

Но в целом «Председатель»— это прекрасный фильм. Я про другие картины говорю. Порой хочу вспомнить название, да не могу — серые фильмы, как близнецы, похожи друг на друга. Как будто колхозная жизнь в них показана, а все ж таки не она. Очень там все быстро, легко, просто...

Вот это меня и тревожит. А почему так получается — это уже не мне решать, а самим кинематографистам.

село Черешполь Винницкой области

Николай Соколов-Соколенок,
генерал-лейтенант авиации

1. Вопрос этот только на первый взгляд кажется простым. Духовная жизнь интеллигентного человека настолько в общем-то обширна, что просто теряешься, когда начинаешь выяснять отношения с разными видами искусства. Какое же играет ведущую роль в твоей жизни? Вспомнишь «Броненосец «Потемкин» или маленькие шедевры Шарло (так почему-то в годы моей молодости называли Чарли Чаплина, на французский манер), и готова фраза: «Конечно, кино». Но тут же память подсказывает расцвет МХАТа, Нежданову, ее великого партнера Собинова, и хочется сказать: «Нет, не кино, пожалуй, театр, нет — опера».

Вспомнишь Пушкина и Толстого и воскликаешь: «Литература!» То есть к каждому из названных видов искусства, творчества подходишь с почтением, даже с робостью, как в детстве к взрослым. Ибо соприкасаешься с чем-то непостижимым, с чем-то возвышенным и возвышающим тебя самого.

С кино — проще. Почему? Попытаюсь объяснить. Я всего на восемь лет моложе детища братьев Люмьер. Мы почти одновременно вышли из пеленок, вместе росли. Я хорошо помню, как по экрану нашего Владимирского иллюзиона важно шествовали короли, премьеры, как, нелепо семеня и вздергивая головкой, принимал парад русский император Николай II. В фильмах своей юности видел Веру Холодную, Макса Линдера (несколько лет назад мне снова довелось увидеть его в фильме «В компании Макса Линдера». Это был превосходный фильм, но все же печально по прошествии стольких лет возвращаться к увлечениям молодости: с удивлением отметил целый ряд откровенно дешевых трюков, даже пошловатых). На моих же глазах кино стало настоящим, серьезным искусством — с появлением Чарли Чаплина и Сергея Эйзенштейна. Короче говоря, кино — мой сверстник. А поскольку сверстник всегда доступнее и проще, то, естественно, с ним и общаешься чаще. Свой ведь.

2. Мне трудно назвать какие-либо конкретные фильмы тех лет, которые воздействовали на мое сознание с особой силой. Ведь никогда не скажешь, какие именно слова и поступки твоего близкого друга и ровесника оказали на тебя определяющее влияние. Вся дружба. А в большом многолетнем чувстве трудно, даже невозможно выделить какие-либо частности. Вероятно, свое влияние оказывал каждый фильм, который я видел.

Конечно, в каждую пору появлялись картины — высшие достижения этого времени, и они, разумеется, воздействовали с большей силой, нежели другие. Если говорить об отечественном кинематографе, то в двадцатые годы это были «Броненосец «Потемкин», «Мать» Вс. Пудовкина и, может быть, «Человек из ресторана» с Михаилом Чеховым в главной роли: по-моему, это была первая экранизация, превзошедшая оригинал. В тридцатые годы потрясали «Чапаев», «Ленин в Октябре», документальный фильм «Три песни о Ленине»... В сороковые появилась «Сельская учительница», в пятидесятые —«Летят журавли», «Сорок первый», комедия «Верные друзья». Минувшее десятилетие подарило нам «Иваново детство», «Поэму о море», «Судьбу человека».

Если поглубже покопаться в своей собственной душе, можно, наверное, будет обнаружить в тех или иных чертах характера следы, оставленные этими фильмами, но занятие это трудное. Если позволите, обращу внимание читателя к своим воспоминаниям об образе Ленина в жизни и в кино.

Осенью 1920 года меня после госпиталя направили не на фронт, а в Москву, учиться в академии Генерального штаба (сейчас имени М. В. Фрунзе). И хотя в походах все время таскал с собой книжки, учиться всерьез я тогда не хотел. «Вот придушим контру, устроим революцию по всему миру, тогда — пожалуйста, тогда хоть сто академий кончай...»— так думал я, да и однокурсники мои придерживались того же мнения.

Не прошло и двух недель моего вынужденного отдыха (это мы так ученье воспринимали), как вызвали меня, единственного комсомольца в академии, в Политуправление Красной Армии и вручили мандат делегата III съезда РКСМ. Как известно, там выступал В. И. Ленин. Думали —«о текущем моменте», тогда все ораторы говорили «о текущем моменте»: очень уж неспокойно он протекал. И я с утра 2 октября уже рисовал в своих мечтах, как приду к начальству в академию и потребую срочной отправки на фронт, «по призыву вождя»...

Описать наше удивление пытался потом не один очевидец! Ильич призывал учиться, и не просто учиться, а учиться коммунизму. Война для него уже закончилась и закончилась нашей победой, поэтому вождь смотрел дальше.

Пока Ленин стоял на трибуне, я его почти не видел: сидел далеко и все проклинал свой рост, что вот не могу в такую историческую минуту увидеть вождя.

Ленин закончил речь, ответил на записки, стал собирать бумажки, и его тут же окружили плотным кольцом те, кто сидел поближе. Неужели так и не удастся увидеть вождя вблизи? Но я недаром ведь бригадный комиссар! Опыт военной хитрости какой-никакой, а был. Я встал на четвереньки и быстро-быстро заползал по полу, будто обронил что-то и никак найти не могу... Поднялся в рост уже за спиной Ильича. А он как раз в тот момент обернулся:

— А вы что, товарищ военный, делать собираетесь?

Я даже не успел сообразить, что вопрос ко мне обращен, только свой голос вдруг услышал:

— Учиться приехал, товарищ Ленин!

— Учитесь, учитесь, это очень необходимо...

Я потом часто задавал себе вопрос, почему Ленин вдруг ко мне обратился. То ли так неожиданно я за спиной его возник, а может быть, поразил его мой совершенно мальчишеский вид и орден Красного Знамени на груди (я очень жалел потом, что второй мне вручили буквально через неделю, но уже после встречи с Лениным). Во всяком случае, мне хочется думать, что именно из-за ордена Ильич обратил на меня внимание.

Когда я шел на вторую встречу с Лениным, изрядно трусил. Дело-то вот в чем было. Мы «забузили» в академии. Очень уж угнетало наше «классовое достоинство» (так мы тогда выражались), что преподают нам царские генералы. И вот самых бойких «революционеров»— Дыбенко, меня и еще одного товарища — вызвали к Ленину. По дороге до зубов вооружились аргументами. И хотя робость была в душе, заранее решили стоять на своем до конца.

Владимир Ильич усадил нас в кабинете и спокойно так стал расспрашивать: как мы живем, хорошо ли кормят, легко ли дается ученье. Спрашивал, какие предметы нравятся больше всего, кто из преподавателей и как читает лекции. Генералы-то царские, хоть и из прежних были, но — здесь уж ничего не скажешь — к лекциям своим добросовестно относились. А Ленину того только и надо было, чтоб мы сами признали это. И в разговоре подвел нас к такому признанию незаметно, как-то само собой. Когда опомнились, конфликт уже был исчерпан...

Зимой 1921 года мне пришлось на некоторое время прервать ученье. В Заволжье бунтовали казаки. Кулаки подняли восстание, и большие довольно банды шли на сое-

динение с Антоновым, к Тамбовщине. Вел мятежников перебежчик к белым, бывший командир полка из той бригады, в которой я был комиссаром. Совершенно «мелеховская история», тогда они были очень типичны. Командовать нашими частями направили меня. По знакомству с будущим противником, так сказать.

Накануне отъезда вызвали к Ленину. Напутствие было недолгим, но запомнилось на всю жизнь. Владимир Ильич советовал быть как можно осторожнее с повстанцами, помнить, что в массе своей это обманутые кулаками крестьяне, и поэтому оружие применять надо только в крайних случаях. Сейчас — не восемнадцатый год, объяснял Ильич. Надо приложить все усилия к тому, чтобы добиться победы словом, убеждением, а не пушками и пулеметами...

Таким и остался у меня в памяти Владимир Ильич Ленин — удивительно простой в общении. В разговоре с людьми его убежденность и правота сказывались сами — в тех словах, советах, услышать которые ты даже не ожидал... Только потом, задним числом понимал, что Ильич сказал единственно правильные в данной ситуации слова, выбрал правильное решение. Наверно, такое удивление должны были испытывать все, кому приходилось по делу сталкиваться с Лениным.

Близкое к этому впечатление пережил я, когда увидел Щукина в роли Ленина. Помню, сначала, как только появился на экране Ленин — Щукин в фильме «Ленин в Октябре», мне даже не по себе стало. Все-таки я готовился увидеть артиста в роли Ленина, но... вышел тот самый человек, который напутствовал меня пятнадцать лет назад. И улыбка — та же, с которой он сказал мне тогда, в двадцатом: «Учитесь, учитесь, это очень необходимо...» Это было настоящее чудо: сходство поразительное. Ну, думаю, а заговорит? Не развеется ли ощущение подлинности?.. Но нет, этого не случилось. Щукин заговорил — мягко так, спокойно. А когда замолкал, память подсказывала, будто в продолжение его слов, то, что мне говорил сам Ленин, живой.

Я думал, быть может, такое восторженное удивление перед игрой Бориса Щукина — только мое, личное ощущение. Но вот довелось мне как-то поговорить на эту тему с Софьей Дмитриевной Бричкиной. Она в свое время была техническим секретарем Совета Народных Комиссаров и видела Ленина каждый день. Женщина тонкая и наблюдательная, она заметила, что в Щукине поражает не столько портретное сходство — его добиться нетрудно, был бы гример хороший, и не точность в интонациях, в копировании голоса — это сделать труднее, но все-таки можно,— в Щукине поражает по-настоящему та постоянная интеллектуальная напряженность, в которой ежеминутно находился Ильич и которую сумел передать артист. И великие открытия, которые будто сами собой рождались в обстановке этой интеллектуальной напряженности, воспринимаются как закономерность, свойственная этой личности. Такого Ильича, думается мне, не удавалось передать, кроме Щукина, никому.

Сейчас, когда прошло столько времени после смерти вождя, когда все меньше и меньше остается людей, которым довелось видеть и слышать живого Ленина, труднее стало воссоздать на экране столь же достоверный образ Ильича. Я видел попытки последних лет. Пожалуй, самая интересная из них — исполнение роли Ленина Юрием Каюровым в фильме «Шестое июля». Артист по-своему, очень интересно решает образ вождя, он акцентирует внимание на великолепной реакции Ленина в момент острой политической ситуации, на его мудрости и решительности.

И все же, наверное, только щукинский Ленин — так покоряюще властно, убедительно — не давал мне забыть заветы вождя, обращенные ко мне лично. Вот почему мне особенно дорог этот экранный образ. Я всегда вспоминаю того человека, деятельность которого и встречи с которым определили мою судьбу.

3. Никогда специально не следил за этим. Может быть, это потому, что авиация никогда особенно не была в обиде на кинематограф: о летчиках довольно много выходило и выходит фильмов. Конечно, интересно посмотреть на своих собратьев по профессии на экране; за редким исключением, фильмы о летчиках хорошие. Вспомнить хотя бы «Истребителей», «Летчиков»... В «Летчиках» одну из главных ролей играл Борис Щукин. (Я этот фильм увидел позже, чем ленинские картины.) Меня вновь поразил этот — не побоюсь сказать — великий артист. Я никак не мог себе представить, что актеру, человеку столь далекому от неба и самолетов, так хорошо известны мысли и переживания стареющего летчика. Уже потом я разобрался, что играл-то Щукин то состояние, которое с возрастом становится известно каждому, но у нас, летчиков, эти чувства проявлены откровеннее, и переживаем мы их острее. Но любовь к небу — уж это-то чувство свойственно только профессионалу, испытавшему счастье владеть великим, необъятным пространством. Подделать это нельзя, уж я-то заметил бы фальшь, однако Щукин сыграл свою роль целиком в этом ключе и заставил меня да и многих других летчиков поверить, будто сам он не выпускал из рук штурвал самолета.

Не так давно на наших экранах появился еще один замечательный фильм о людях нашей профессии —«Хроника пикирующего бомбардировщика». Помимо того что авторы прекрасно знают летное дело — техническая грамотность чувствуется во всем,— им удалось поставить ряд интересных, хотя и не новых нравственных проблем: ответственности человека перед обществом, перед своими друзьями, проблему преемственности поколений. Причем удалось оригинально решить эти проблемы, одно название которых очень часто подсказывает трафаретное решение. А в искусстве это и важно. Важно отражение нравственного состояния общества, а не отдельных профессий. Профессия — лишь повод для постановки и художественного решения проблем.

4. Чаще всего — рецензии. Здесь, наверно, сказывается многолетняя привычка к учению. Перед тем как посмотреть новый фильм, я обстоятельно изучаю все, что о нем пишется в газетах и журналах. Правда, иногда бывает так, что критик с хорошо подвешенным языком агитирует посмотреть интересный фильм, идешь и еле высиживаешь. Фильм скучный. Обманули. Особенно досадно бывает не тогда, когда фильм плохой — здесь хоть можешь развлечь себя полемикой с невидимым критиком и потешить свое самолюбие легкой победой,— а когда фильм скучный, не вызывающий никаких эмоций, кроме досады за потраченное без толку время.

5. Вопросы анкеты поставлены столь серьезно, что как-то не нашлось места, чтобы сказать об одном жанре, нынешнее состояние которого не может не вызывать тревог. Речь, как вы догадались, пойдет о комедии. В кино мы ищем не только повода для серьезного анализа самого себя, окружающих. Мы идем и развлечься. Но развлечься сейчас почему-то трудно, ибо комедии, на которые приходится чаще всего идти, вызывают скорее видимые миру слезы, а смеха даже невидимого не вызывают. В свое время я шестнадцать раз смотрел «Праздник святого Йоргена», пойду и в семнадцатый, если покажут. А вот сейчас таких комедий, которые можно было бы смотреть по семнадцать раз, увы, нет! Даже удивительно, куда делся юмор, создавший в свое время «Процесс о трех миллионах», «Цирк», «Веселых ребят», «Волгу-Волгу», «Верных друзей», «Карнавальную ночь»?! Неужели наши кинематографисты за последние годы так посерьезнели? Здесь надо что-то делать. И делать что-то кардинальное, ибо на экранизациях Ильфа и Петрова далеко не уедешь. Самим надо что-то придумывать.

Второй мой упрек, пожалуй, серьезнее, но относится больше к тем, кто закупает фильмы за границей. Мы знакомы с именами крупных художников кино на Западе,

читаем не только статьи — целые исследования об их творчестве. Но фильмов их почти не видим, а если и увидим, то с большим опозданием, изучив их открытия по картинам эпигонов, то есть через третьи руки. Скажем, «Дорога» Феллини появилась у нас через добрый десяток лет после того, как она сошла со всех мировых экранов, зато пресловутого «Фантомаса» мы рвали буквально со съемочного аппарата, пока наша милиция не забила во все колокола. Покупаются английский «Ключ» или испанская «Королева «Шантэклера»... Люди образованные, достаточно культурные отнесутся к таким фильмам с дантовским спокойствием: «Посмотри и пройди мимо». А молодежь? Она не всегда так спокойна и критична.

А мечтаю я о том несбыточном времени, когда на экранах не останется ни одного посредственного фильма. Хотя и отдаю себе отчет в том, как трудно этого добиться...

Абдухамид Джураев,
член-корреспондент Академии наук Таджикской ССР, доктор физико-математических наук

1. В детстве я не мечтал о науке и не собирался стать математиком. Пожалуй, больше меня влекло искусство, особенно живопись. И, конечно, как все дети, очень я любил ходить в кино. На приключенческие фильмы! Нас, мальчишек, завораживало зрелище, стремительное действие, борьба. Это были детские, не слишком осознанные впечатления.

С годами передо мной открылась и смысловая сторона киноискусства. Хотя род моих занятий весьма далек от кинематографа, я не ощущаю себя в зрительном зале посторонним наблюдателем. Мне кажется, что, в конечном счете, люди науки и искусства имеют общие цели: это — открытие, преподнесение истин с помощью различных средств.

В математике — выявление закономерностей происходит с помощью математических методов. Композитор стремится выразить свою мысль, свой взгляд на мир, пользуясь музыкальными средствами. В музыке — его философское мировоззрение. Эта аналогия справедлива, по-видимому, и для кинематографа. Режиссер, снимая фильм, воплощает идею образным языком кино. Искусство экрана, на мой взгляд, имеет большие преимущества. В распоряжении режиссера целый арсенал выразительных средств. Это прежде всего замечательные актеры, раскрывающие психологию героев и мысли авторов. Это привлечение красоты природы, что недоступно театральной сцене. Это воспроизведение исторически достоверной обстановки. Это современные технические средства кино, позволяющие создавать на экране очень реальные образы действительности. Я говорю сейчас об общеизвестном, но именно здесь для меня привлекательные стороны киноискусства.

И, конечно, кино обладает тем преимуществом, что оно, умея показать многое, очень доступно широким массам. Каждому из нас. Поэтому и ближе всего к нам.

В кино меня не интересуют внешние эффекты. Иной фильм зрелищно может показаться скучным, но я стараюсь уловить в нем глубокую внутреннюю драму событий. Вот абсолютно точный пример —«Двенадцать разгневанных мужчин». Все происходит в одной комнате, все, казалось бы, сведено лишь к долгим, утомительным разговорам. Но какой внутренний накал ощущается в этом фильме! Как захватывает нас разворачивающаяся на экране борьба за жизнь человека, за торжество не буквы, а сути закона.

2. Помню, в юношестве меня поразил фильм «Без вины виноватые». То давнее свое впечатление я могу сейчас назвать переломным. Я впервые понял тогда, что кино может не только развлекать, но и говорить о самых серьезных вещах, потрясать душу.

Может быть, с этого и начался для меня новый отсчет впечатлений от произведений киноискусства. Скажу так: хорошие фильмы — в которых подчеркивалась определенная целеустремленность людей, в которых я ощущал призыв на свершение благородных дел, подвигов в жизни и в науке,— такие фильмы всегда помогали мне, вдохновляли меня. Я подолгу не забывал их. Они звучали во мне. И прибавлялось сил для того, чтобы сделать нечто подобное героям, которых я повстречал на экране.

Наверное, не всякий раз это были кинематографические шедевры. Порой меня привлекала сама жизненная ситуация, ее смысл, ее созвучность моим собственным раздумьям. В одном азербайджанском фильме мне показался интересным самый «производственный конфликт», его гражданственный и моральный подтекст. Герой картины молодой инженер-нефтяник в своей работе не стремился к блестящему, но поверхностному эффекту. Отстаивая свою точку зрения, он смело вступил в борьбу, выбрал трудный путь, не суливший ему славы и карьеры. И этот киногерой был близок и понятен мне многими своими чертами.

Из фильмов последних лет, вызвавших размышления и запомнившихся надолго, я хотел бы назвать «Отца солдата», «Твоего современника», «Гамлета». В них гармонично соединились высокие мысли о жизни и великолепное мастерство художников.

3. Отрадно, что порой в кинематографе находит отражение деятельность ученых. Конечно, это очень трудная задача — раскрыть перед зрителями мир науки, существо духовной и творческой жизни ученых. Для этого нужно глубже вникать в психологию людей, быть осведомленным во многих специфических вопросах той или иной научной профессии. Времена, когда на экране появлялись чудаковатые и глуховатые «ученые мужи» в ермолках или молодые рассеянные гении из кинокомедий, когда вся «наука» сводилась в фильмах к наивному, далекому от реальности антуражу,— надеюсь, такие времена ушли безвозвратно. Появились серьезные проблемные картины об ученых. Это «Девять дней одного года», «Все остается людям», «Иду на грозу», «Степень риска»... Примечательно, что каждый глубокий рассказ о людях науки обретает гражданственное звучание.

Мне бы хотелось увидеть и фильм о математиках. В их работе есть напряженные, драматические моменты. И влияние этой сферы науки на современный технический прогресс очень велико.

4. Что приводит меня в кинозал? Иногда — случай. Иногда — тематика картины. И всегда — имена актеров и режиссеров, чье творчество мне близко.

Многие фильмы волей-неволей смотришь по телевизору. Я не самый дисциплинированный телезритель. Порой глянешь на фильм краешком глаза — и довольно... А бывает, что о хороших фильмах узнаешь из рассказов друзей, сослуживцев. Научный работник по своей природе любопытен. Я и сам частенько выспрашиваю, что стоит посмотреть из новых картин.

5. Бывает, идешь на фильм, ожидая очень многого. Но не находишь ответа на волнующие вопросы. И картина проходит для тебя незаметно. Но можно ли вообразить себе более грустное и обидное для кинематографа определение —«незаметное искусство». Да, меня тревожат именно незаметные фильмы, не оставляющие в памяти никакого следа.

Но я не раз с радостью замечал, что подлинно талантливые произведения искусства — будь то экранизация «Короля Лира» или обращенные к нашим дням фильмы

«Твой современник», «У озера»— смотришь с таким чувством, словно ты давно ожидал встречи с ними. И я желаю мастерам киноискусства создания таких картин, которые воспринимались бы зрителем, как жизненно необходимые, воспитывающие нас, наших детей, отвечающие духовным запросам именно нас, сегодняшних людей.

Душанбе

Кристина Виклинец,
секретарь парткома производственно-художественного объединения «Гуцульщина»

1. Как отношусь я к кино? Выдам семейную тайну: не покупаю телевизор, чтобы в свободное время не изменять кинотеатру.

В хорошем фильме никогда не замечаю, как играют актеры. Забываю об этом. Для меня происходящее на экране — это настоящее. Окно в мир, в жизнь. Жаль, что не всегда такое ощущение сохраняется. Например, в комедиях наших часто заметна искусственность. Но даже в киносказках (хороших!), в исторических фильмах, рассказывающих о далеком прошлом, я не чувствую домысла. Кино обладает чудодейственной силой сходства с реальностью. И, наверное, искусство как раз и заключается в том, чтобы умно, с проком для людей этой силой пользоваться.

Люблю и театр. Попадая в Киев, в Москву, всегда стараюсь посмотреть новые спектакли. Я художник по образованию, и искусство входит в каждодневную мою работу. Но именно кино для меня — встреча с жизнью. Надежда на такую встречу.

2. Может быть, и не стоило бы, говоря о влиянии киноискусства, начинать с той поры, когда мы маленькими детишками лазали по окнам и заглядывали с улицы в клуб, где шли по вечерам фильмы. Но ведь в ту пору мы и увидели «Чапаева», фильмы о Максиме и много других прекрасных кинокартин 30-х годов, на которых росли, воспитывались. Эти фильмы языком искусства рассказали нам о том, что такое революция, Советская власть. В судьбах людей, в образах замечательных киногероев, с которыми не расстаешься всю свою жизнь, они раскрыли нам эти большие понятия. Я и сейчас очень люблю пересматривать фильмы той поры. В них, как живое сердце, бьется правда и молодость нашей страны. И нередко они кажутся мне современнее иных сегодняшних кинокартин.

Думаю, что быть кинозрителем в наши дни — это не только приятная, но и не простая обязанность. Кино стало сложнее, многоплановее. Оно показывает самые разные стороны человеческой жизни. Да и самих фильмов теперь намного больше.

Я замечала, что картины, в которых рассказана большая правда, волнуют всех зрителей, независимо от личных вкусов и уровня культуры. Такие фильмы, как «Судьба человека», «Иваново детство», «Твой современник», близки и понятны каждому.

Но, скажем, «Тени забытых предков» (я слышала и читала об этом) многим показались скучными, непонятными. Не знаю, может быть, потому, что в этом фильме показаны наши родные края, может быть, потому, что мы понимаем гуцульский разговор, все в этом фильме было мне ясно. И надолго запомнились красота и поэтичность съемок, бережное внимание художников к народному быту и культуре.

Кроме картин о современности я люблю фильмы, снятые на историческом материале, фильмы по литературным произведениям. Они расширяют кругозор современного

человека, показывают то, что и не увидишь нигде, кроме экрана. Очень, по-моему, сильный фильм «Гамлет». Не раз с удовольствием пересматривала я картину «Петр I».

3. «Насколько интересно отражает кино сферу вашей деятельности?» Это нелегкий вопрос. Если говорить о работе художников-прикладников, о современных мастерах народного творчества, то вряд ли вспомнишь художественный фильм на эту тему. Но я не думаю, что именно близость профессии все решает.

Фильм «Твой современник», например, считаю с в о и м, б л и з к и м, потому что речь в нем идет о главных проблемах наших сегодняшних дней. И каждый зритель может найти в нем и урок, и пример, и пищу для серьезных раздумий. Скажу о себе. Работу секретаря парткома я совмещаю с обязанностями инженера по научной организации труда. Только слово «совмещаю», наверное, звучит неточно. Вспомните, кто такой Василий Губанов? Он инженер, опытнейший специалист. Но именно идейная убежденность и высокая ответственность коммуниста подсказывают ему правильные решения и сугубо профессиональных и моральных, житейских вопросов. И всякий раз, когда в киногерое, в его характере, в его жизненной позиции — будь то Егор Трубников из «Председателя» или Бармин и Черных из фильма «У озера»— я нахожу этот «губановский сплав»— здесь-то и открывается для меня настоящая школа жизни.

4. Не могу сказать, чтобы я как-то специально отбирала фильмы для просмотра. Признаться, и нет такой возможности (в нашем городе один кинотеатр), и нет особого желания. Все-таки для обычного зрителя прелесть кино в значительной степени заключена в неизвестности, в том, что ты просто идешь на «новый фильм», что в темном зрительном зале один на один с экраном ты самостоятельно оцениваешь, вживаешься в фильм и «вершишь е г о судьбу»— по крайней мере, для самой себя. Я очень люблю и ценю этот момент зрительского сотворчества.

Но, конечно, есть фильмы, которые ждешь задолго до их появления. Скажем, «Война и мир». Разве не готовился каждый из нас по-особенному к тому дню, когда у киноэкрана произойдет наконец твоя встреча с героями Толстого? Я много читала и слышала и о фильме «Освобождение». Велик был интерес к этой эпопее, дающей такой масштабный, поистине всенародный образ подвига советских людей в минувшей войне. И я рада, что первые серии фильма не обманули наших больших ожиданий... А вот на фильм «Посол Советского Союза» шла почти без всякой подготовки, очень немногое зная о нем. Тем радостнее оказалась для меня встреча. Я была горда за героиню, женщину удивительного ума, целеустремленности, душевного мужества.

5. Отвечая на этот вопрос, я прежде всего думаю о молодежи. О том возрасте (сужу и по своей юности), когда кино может очень непосредственно и сильно влиять на формирование человека. Что нужно молодой душе? Над этим вопросом постоянно должны размышлять кинематографисты. Мне кажется, именно здесь существует пробел. Много ли можно назвать хороших, по-настоящему серьезных фильмов о молодежи? Иной раз авторы будто и размахнутся на проблемный, острый по поставленным вопросам фильм. Вот смотрела я недавно картину «Переступи порог». Многое в ней берет за душу. Привлекают откровенность, искренность разговора. И все-таки, мне кажется, слишком много внимания уделили авторы плохому, дурным качествам своих киногероев. Чего-то не хватает в картине для того, чтобы подсказать юному зрителю, к а к переступить порог, ведущий к духовной и гражданской зрелости.

Думаю, что сила положительного примера, сила утверждающей идеи должна всегда оставаться главным в искусстве. Я всегда жду фильмов, наделенных этими высокими чертами.

г. Косов, Ивано-Франковской области

Всесоюзная перекличка кинематографистов

Желая полнее охарактеризовать живой сегодняшний кинопроцесс, рассказать об устремлениях, поисках драматургов, режиссеров, операторов, актеров, представителей различных видов нашего многонационального кинематографа — игрового и документального, научно-популярного и мультипликационного, — мы предложили каждому кинематографисту один вопрос, каждому — свой.

Режиссеру ***Марку Донскому:***

—Какие принципиально важные черты характеризуют кинопроцесс последнего пятилетия?

— Самое примечательное — это, на мой взгляд, невиданно высокий взлет национальных кинематографий. И раньше в каждой из союзных республик появлялись интересные — и отличные — картины. Но они были все же редки: шел непростой процесс формирования кадров национального кино. Только в некоторых союзных республиках — на Украине, в Грузии, в Армении — кино окрепло и возмужало задолго до Великой Отечественной войны, подъем в кинематографиях других республик начался значительно позже. И вот теперь мы видим на экране зрелые, художественно цельные, профессиональные ленты, созданные в Киргизии и Молдавии, в Узбекистане и Латвии, в Азербайджане и Казахстане ... Это подлинно художественный кинематограф — с богатством и сложностью наблюдений, глубоким философским подходом к жизни, точностью психологических характеристик, стремлением к образному, выразительному языку.

Я смотрю ленты последних лет. Поэтическое осмысление прошлого своего народа нашло прекрасное экранное выражение в фильмах Б. Шамшиева «Выстрел на перевале Караш», Б. Ивченко «Аннычка»... Мягкий лиризм, внимание к традициям и обычаям своего народа и в то же время поиск современного характера, острая постановка нравственных и социальных проблем свойственны фильмам «Влюбленные» Э. Ишмухамедова, «Необыкновенная выставка» Э. Шенгелая, «Небо нашего детства» Т. Океева. А фильм «Треугольник»

Г. Маляна — какими лаконичными выразительными средствами пользуется режиссер, создавая образ рабочего человека. А как умело выстраивает кадр, использует фактуру укрупненной детали Ш. Аббасов в картине «Ташкент — город хлебный», воплощая атмосферу тех героических и трудных дней...

Эти и многие другие картины роднит одна общая для советского киноискусства черта: выражая национальные особенности своего народа, эти картины в то же время интернациональны по своему духу, активно отстаивают сущность нашего, социалистического мировоззрения.

Очевидно, что на процесс становления национального кинематографа непосредственное влияние оказала упорная, целеустремленная работа партии по интернационалистскому воспитанию всех трудящихся нашей страны, умелое и действенное осуществление ленинского учения о развитии разных национальных культур при социализме. Оказал влияние на этот процесс и наш великий классический кинематограф — шедевры С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко, Д. Вертова, Г. и С. Васильевых. Многие из нынешних сценаристов, режиссеров, операторов национальных студий учились во ВГИКе, на Высших курсах сценаристов и режиссеров, во время стажировки на центральных студиях у мастеров старшего поколения — Ю. Райзмана, С. Герасимова, М. Ромма, Г. Козинцева, С. Юткевича... Я не продолжаю список великолепной нашей кинорежиссуры старшего поколения. Есть уже и среднее поколение, представленное яркими талантами, яркими индивидуальностями: С. Бондарчук, Г. Чухрай, М. Хуциев, Л. Кулиджанов, А. Алов и В. Наумов, А. Тарковский и многие другие. Так что было и есть, у кого учиться молодым, было и есть, что перенимать. Большую роль в становлении нашего многонационального социалистического кино сыграли и играют Николай Шенгелая, Амо Бек-Назаров, Камил Ярматов, Игорь Савченко. Их работы не только заложили основание кинематографий в их республиках, но и оказали влияние на все наше искусство.

Но есть еще одна, на мой взгляд, важная причина, впрямую с кинематографом не связанная: рост общей культуры в нашей стране. В динамике жизни мы как к само собой разумеющемуся факту относимся к всеобщему среднему образованию, к обилию университетов, институтов, театров, музеев, библиотек — ко всему тому, что преобразило культурную жизнь народов Советского Союза. Разве не поразительно видеть, что в Казахстане, где ранее насчитывалось 90 процентов неграмотных, сейчас выросла своя интеллигенция, культура, искусство. Ныне учиться к нам в Москву приезжают парни и девушки, не только одаренные от природы, но эрудированные, знающие, высококультурные, что, разумеется, позволяет им легче и полнее овладевать профессией.

Мы все еще удивляемся, как быстро в работах последних лет на многих республиканских студиях преодолевается примитивизм в раскрытии характеров, в анализе жизненных явлений, в формах и способах художнического мышления. А это все закономерно. И вполне естественным было то, что на Всесоюзном кинофестивале в Ленинграде получили премии фильмы студий союзных республик. Я как председатель жюри и мои коллеги присуждали эти премии с чистым сердцем и спокойной совестью. Авторы их заслужили.

И что самое примечательное: удачи кинематографистов союзных республик неотрывны от процесса развития всего нашего кинематографа в целом, самым тесным образом связаны с общими тенденциями киноискусства. Наш кинематограф — это единый многонациональный социалистический и интернационалистский по духу и по сути кинематограф!

Что характерно для наших картин последнего времени? Прежде всего стремление глубже заглянуть в духовный мир человека, исследовать его, разобраться в социальных проблемах, в природе современного конфликта. А главное — создать современный героический характер, показать нашего современника, активно борющегося за счастье, за будущее

человечества. Героическая современная тема — центральная в искусстве социалистического реализма. Можно проследить на экране взаимосвязь и преемственность поколений советских людей, можно увидеть в наших фильмах динамику в выражении героики времени в самых разнообразных жанрах — от героической комедии до высокой трагедии. Герой лучших наших фильмов — подлинный борец, он всегда видит перед собой ясную цель, всегда исполнен глубокого оптимизма.

Я вспоминаю Василия Губанова в сцене на лесном разъезде, когда бандитские пули впиваются ему в грудь, а он и мертвый идет на врага; маленькую художницу Таню Теткину, жизнь которой определила революция и которая погибла за победу революции; разведчика Ладейникова, не жалеющего себя ради предотвращения страшного для всего человечества бедствия биологической войны; Алексея Зворыкина в его неистовом стремлении создать новую, советскую промышленность; профессора Ниточкина — человека высокой принципиальности и силы духа... Я вспоминаю картины, построенные как исследование характера нашего молодого современника: «Доживем до понедельника», «Три дня Виктора Чернышева»... Достаточно вспомнить наши лучшие картины, чтобы понять, каков подлинный герой советского киноискусства.

Однако появляются еще картины, которые не доставляют людям радости. Они бесполезны для общества, они идут вне магистрали искусства. Пугаться не надо, процесс закономерен: обилие выпускаемых картин неминуемо ведет к некоторому проценту брака. Но его надо уменьшать, тем более что возможности для этого есть. Есть и талант, и мастерство, и владение профессией. Сегодня как никогда ярок, интересен, многообразен отряд молодых кинорежиссеров. Много среди них людей, щедро одаренных, работающих с огромной требовательностью к себе, упорно овладевающих нашей нелегкой профессией.

Но встречаются еще, к сожалению профессионалы, не являющиеся художниками. Это люди не нужные нашему искусству. Художник, конечно, обязательно должен быть высоко профессионален, но главное в нем — это стремление как можно полнее и ярче выразить свое время. Постоянная тревога и беспокойство, постоянная неудовлетворенность сделанным — мучительное чувство, но без него нет художника. Оно возникает, как только приступаешь к реализации замысла, и не оставляет тебя в течение всей работы. Оно не уходит и после того, как фильм отдан на суд зрителей, даже если картина получила одобрение тех, кому она предназначена.

Ведь труд наш, непрестанные и нелегкие поиски служат не только для того, чтобы выразить мысль наиболее ясно, убедительно, волнующе. Есть еще одна цель: открыть новые пути к сердцам зрителей. Поэтому я всей душой, всем сердцем поддерживаю и одобряю молодых, которые ищут новые пути. Но часто хочется сказать: зачем вы «открываете» то, что было открыто давно? Не надо изобретать изобретенное, возьмите на вооружение все, что было найдено, открыто до вас, и идите дальше. Дальше — значит вперед.

Поиски новых форм молодыми художниками закономерны. Но при этом не надо эпигонство выдавать за новаторство. Нет ничего нового в нарочитой усложненности формы, нет новаций в изысканных ракурсах. О сложном и великом надо уметь сказать просто, с той классической простотой, которая создает подлинное величие искусства. Всю свою жизнь я учусь этой простоте...

Конечно, оригинальная идея может стать ординарной, если ее художественное решение банально. Зритель смотрит такой фильм не как новый, а как повторение давно известного. И не возникнет тогда контакта между зрителем и создателем фильма... Снова прихожу я к формуле, которая является отправной точкой нашей работы. Искать, все время искать, не прекращая поиска ни на минуту. Искать, восприняв все лучшее, что создано нашим искусством, и на это лучшее опираясь, жизнью поверяя свои раздумья, в ней ища ответ на мучающие нас художественные проблемы.

Проблема поколений существует в каждом искусстве. Каждое вновь приходящее поколе-

ние приносит в искусство новое. Мне нравится наша творческая молодежь, она умеет находить решения, созвучные своей эпохе, чутко слышать поступь своего времени. Она стремится к напряженному действию, к большой эмоциональности и одновременно интеллектуальной, философской насыщенности своих картин. Она доверяет зрителю, которого зовет подняться на высоту чувств героя.

Творческая увлеченность, страстность молодого художника могут привести к ошибкам. Но не надо из-за этого паниковать, надо ошибки разъяснять доказательно и веря в будущее художника, в его способность к росту. И помня, что чаще всего ошибаются ищущие люди, а у посредственности все идет гладко.

Разве не было ошибок в талантливых работах А. Алова и В. Наумова? Но их поддерживали, поправляли, и они брались за новые картины. А в результате —«Бег», произведение великолепного профессионализма, мощной нравственной силы, встающее — не боюсь об этом сказать — в один ряд с лучшими произведениями киноискусства.

Как много значит вовремя увидеть талант и поддержать его! Имя Г. Чухрая известно всюду, его «Баллада о солдате» обошла все экраны мира. И мало кто теперь помнит, как начинал этот талантливый режиссер. После окончания ВГИКа он занял скромное место ассистента на Киевской киностудии и участвовал в съемках малозаметного фильма «Назар Стодоля». А «Сорок первый» был его творческой мечтой, которой он жил, горел. И не потому, что «откопал» хороший рассказ и решил его экранизировать. Рассказ Лавренева оказался близок его думам, это была его тема, она волновала его беспредельно. Чухрай был просто не в состоянии снимать что-либо другое.

Молодой режиссер не встретил поначалу ни поддержки, ни понимания. «Сорок первый», собственно, и был поводом ухода Чухрая с Киевской студии. Я вспоминаю об этом не для того, чтобы сейчас кого-то корить: вот, мол, проморгали талант. Мне хочется, чтоб из этого факта были сделаны выводы. Успех «Сорок первого» — это не просто успех Чухрая. Это успех его учителя и руководителя М. Ромма, успех «Мосфильма», успех людей, не побоявшихся творческого риска, поверивших в молодого, безвестного режиссера.

К сожалению, условия нашего производства зачастую не приспособлены к тому, чтобы режиссер, и в особенности молодой режиссер, искал, пробовал, дерзал. Существуют, например, одни и те же сроки как для опытных мастеров, так и для молодежи. А я уверен, что для начинающего режиссера безусловно должна быть уменьшена норма полезного метража на съемочный день. Пусть снимают медленнее, надо дать людям возможность думать и пробовать. Я уверен также, что обычный подготовительный период слишком короток для молодого режиссера. Нужно творчески подходить к планированию, нужно идти на известные производственные жертвы, ради того чтобы росли у нас талантливые режиссеры.

Ведь в конечном итоге выиграют те, для кого трудимся. Наш адресат — многомиллионный советский народ. Теперь уже окончательно и бесповоротно разбито представление об элитарности киноискусства. Лучшие наши кинокартины всегда создавались для широчайшего зрительского круга, для массового зрителя, мы в своих произведениях всерьез размышляли над проблемами жизни, искусства не с избранной аудиторией, а с массовым зрителем.

Чего стоило бы наше искусство, если бы оно оставляло равнодушными большинство людей! И каких людей! Я много езжу по стране и со многими людьми встречаюсь. И неизменно поражаюсь их кругозору, широкому диапазону размышлений по поводу явлений жизни, по поводу искусства, особенно искусства кино. Недавно я с группой коллег-кинематографистов побывал в Сибири, мы были в Красноярске, Дивногорске, Шушенском, и увиденное там оставило незабываемое впечатление. Поражали огромные цехи шелкопрядильного комбината, мощные корпуса завода комбайнов, размах строительства Красноярской ГЭС, неповторимая красота Дивногор-

ска — города строителей электростанции, выросшего на берегах Енисея, где еще совсем недавно была глухая тайга.

Мы видели людей, создающих новую жизнь,— строителей и хозяев современной Сибири, в подавляющем большинстве это молодежь. Со многими довелось нам беседовать, и меня радовали зрелость мышления, сложившиеся индивидуальности, чувство достоинства молодых рабочих. Это в полном смысле слова интеллигентные люди, которым интересны фильмы, рассказывающие о больших проблемах современности, о настоящих чувствах, о людях, преобразовывающих мир.

Я видел, как взволнованно принимали молодые строители Сибири впервые показанный в те дни фильм С. Герасимова «У озера». Их увлекли гражданственность картины, актуальность затронутых в ней проблем, яркие характеры современников. Они критически воспринимали и оценивали иные поступки героев, чувствуя себя как бы ответственными и за то, что происходило на экране.

Конечно, мне было приятно слышать сердечные слова зрителей-сибиряков о моей дилогии, рассказывающей о матери Владимира Ильича, о начале пути Ленина-революционера. Образ великого вождя всегда будет высочайшим нравственным примером для молодежи во всех ее делах.

С молодыми строителями Сибири мы немало беседовали об искусстве, о его роли в современной жизни. Самым дорогим в наших разговорах была необычайная заинтересованность рабочих в судьбах нашего искусства. Они говорили о том, что после встречи с книгами или фильмами, вызывающими добрые чувства, любая даже самая трудная работа кажется легче. Они призывали нас ярко показывать прекрасное в жизни, чтобы люди смогли полнее ощутить красоту наших дней, и в то же время не бояться показывать то дурное, что мешает нашему движению вперед. Слушая эти умные и справедливые рассуждения, я с гордостью думал о том, что у наших фильмов — самая широкая и самая благодарная аудитория, о какой только может мечтать художник.

Режиссеру ***Леониду Кристи:***

— В последнее время вы много работали над документальной Киноленинианой. Какие основные художественные направления в этой области сейчас наметились и на каких путях вы видите возможность продолжения и обогащения нашей Киноленинианы?

— Советские кинематографисты открыли многие волнующие страницы Киноленинианы. Немалая заслуга в этом принадлежит большому отряду режиссеров-документалистов, ведущих год за годом, день за днем настойчивые, упорные, можно сказать, вдохновенные поиски новых, ранее неизвестных документальных материалов необъятной ленинской биографии.

Каждый, кто хоть раз в жизни соприкасался с этой ответственной темой, знает, с какими трудностями, волнениями, переживаниями сопряжена работа над ленинским фильмом. Я думаю, не будет преувеличением, если скажу, что документалисты испытывают эти трудности вдвойне. Известно, что существует небольшое количество, лишь крупицы бесценных кинокадров, запечатлевших для потомков живого Ильича. Это и есть тот изобразительный материал, которым располагает режиссер-документалист, когда он приступает к новой работе на ленинскую тему. Не секрет, что многие из сохранившихся кинокадров и фотографий в силу своего частого использования на экране стали для многих зрителей привычными и при неумелом их использовании не вызывают нужной реакции. Зритель ждет от нас новых решений, ждет открытий, а это новое не всегда бывает легко сказать.

В этой связи я хотел бы обратить внимание на один принципиально важный вопрос.

В последние годы наметились, если можно так сказать, разные направления в документальной Киноленинциане. Есть фильмы исто-

рико-биографические, цель которых рассказать и показать зрителям разные этапы, периоды жизни Владимира Ильича, познакомить их с теми или иными ленинскими документами. Несомненно, это очень важная, нужная работа, представляющая большой интерес. В известной степени к этому направлению я отношу и свою ленту «Париж. Проспект Ленина». Я старался познакомить зрителя с той исторической обстановкой, в которой Ленин жил во Франции, с теми местами, где он бывал, с людьми, которые живы и помнят его.

Другая моя картина — «Три весны Ленина» — картина не историческая, хотя и в ней использован немалый историко-документальный материал. В данном случае он являлся для нас не средством, а целью для воссоздания наиболее значительных, наиболее характерных черт Ленина. В этом смысле моя последняя картина «Ленин. Документы, факты, воспоминания» как бы продолжает поиски на этом же направлении.

Жизнь Ленина многогранна и необъятна. Возможно, что некоторые зрители нашей картины скажут, что мы не полностью осветили жизнь вождя. Мы на это и не претендуем. У нас в данном случае была другая цель. Мы рассказываем о таких чертах Ленина, которые хотели бы видеть в любом советском человеке независимо от масштаба его личности. Фильм обращен в первую очередь к нашей молодежи, к нашим современникам. Это сложная задача, ибо молодой ум все хочет узнать сам. И мы своей картиной как бы хотели сказать им: «Будьте такими!»

Семья Ульяновых — это тот самый «первомир», из которого вышел на путь революции Владимир Ульянов... Цельность... Темперамент борца... Убежденность... Понимание народных нужд... Глубочайшее чувство истории... Вот, пожалуй, те черты, которые я стремился выделить в облике Владимира Ильича. Они присущи ему и как революционеру, и как ученому, и как государственному деятелю, и как человеку, наконец. Цельность во всем: в борьбе, в теории, в отношении к людям. Это шло от ясности цели, которую он поставил перед собой. Вся жизнь Владимира Ильича — движение к этой цели. И еще одна черта в характере Ленина меня поразила. Черта, о которой мне хотелось бы сказать особо.

В картине «Ленин. Документы, факты, воспоминания» приводится рассказ Горького о том, как он спросил одного сормовского рабочего: какая, по его мнению, наиболее яркая черта Ленина. Рабочий ответил: «Простота. Прост, как правда». До конца ли мы осознаем смысл этой оценки, всегда ли правильно истолковываем ее? Да, действительно, в Ленине была необычайная простота, но приведенное определение в первой своей части подчеркивает скорее внешнюю сторону его облика. Известно, Ленин не любил пышных фраз, просто одевался, чуждался всякой позы и был удивительно естествен в общении. Но особая глубина во второй половине фразы: «Прост, как правда». Это подлинное величие простоты, которая не нуждается ни в каких украшениях. Она схватывает глубочайшую суть ленинского образа.

Мне часто вспоминаются слова Владимира Ильича, быть может, известные далеко не каждому: о том, что всегда надо иметь собственную голову на плечах, чтобы в каждом отдельном случае разобраться. Об этом Ленин говорил в споре со своими оппонентами о Брестском мире в период, исполненный потрясающей драматичности. Именно в тот момент решался поистине драматический вопрос: быть или не быть новому государству?

Какой надо обладать мощью ума, титанической силой, верой в будущее, чтобы убедить большинство в жизненной правоте своих суждений, той правоте, которая со временем станет правотой исторической и уже как бы не будет принадлежать только одному человеку, даже такому великому, как Ленин. Он умел выстоять и тогда, когда на победу подчас было мало шансов.

Я вспоминаю и другую ленинскую мысль: надо уметь найти в каждый особый момент то особое звено цепи, за которое надо всеми силами ухватиться, чтобы удержать всю цепь и подготовить прочно переход к следующему

звену, причем порядок звеньев, их форма, их сцепление, их отличие друг от друга в исторической цепи событий не так просты и не так одинаковы, как в обыкновенной, кузнецом сделанной цепи. Когда размышляешь об этих словах, начинаешь понимать очень важное в человеке, написавшем их. Каждый миг его жизни. Его непрестанную, непрерывную, нечеловечески тяжелую работу — поиски необходимых решений, поиски выхода из всех трудностей, создававшихся на пути страны, убежденность в правоте своего дела.

Величайший революционер, ученый, захваченный проектом нового мироздания, уверенный в своей исторической правоте и борющийся вместе с революционным народом за претворение в жизнь этого гигантского проекта,— таким предстает перед нами Ленин, гений человечества.

Сейчас, когда почти каждый человек знает все основные факты ленинской биографии, наша задача, задача кинодокументалистов, заключается в том, чтобы уже не повторять известное многим, а пытаться расшифровать «белые пятна» в Киноленинпане. И, наконец, умело используя старые материалы, увидеть их свежим взглядом, открыть их как бы заново и донести свое восхищение зрителям.

Разумеется, я не считаю, что это единственный путь при создании Киноленинианы. Наоборот, возможно, что это всего лишь часть пути. Но пусть наряду с историко-биографическими картинами обычного, так сказать, типа будут и такие, построенные лирически, рассказывающие как бы от лица художника картины, над которыми работаю я и мои товарищи. Во всяком случае, экранная судьба фильма «Три весны Ленина», который был сделан несколько лет назад и который был сделан именно в этом жанре, показывает, что и это направление в Киноленинпане вызывает интерес у самого широкого зрителя.

Мне думается, что ленинская тема неисчерпаема. И сегодня наши помыслы как никогда принадлежат Ленину — нашему великому и бессмертному современнику, осветившему народу путь в будущее.

Критику ***Александру Михалевичу:***

— Кто из героев современного документального кино произвел на вас наиболее глубокое впечатление? Какими кинематографическими средствами показан в этих фильмах «огонь человеческий»?

— ...Не уходит мысль о двух документальных фильмах, которые довелось мне не так давно увидеть.

Первый фпльм — о Кирилле Прокофьевиче Орловском — белорусском коммунисте, человеке трудной и прекрасной судьбы. Никакие страсти «по Достоевскому» не могут сравниться со страстями его жизни. Уже завершая, по сути, свою жизнь, он пришел в родное село Мышковичи, пришел героем, пришел искалеченный войной, без руки, с нарушенным зрением и слухом. Как будто уже до предела была его жизнь насыщена драматизмом, подвигом — жизнь бесстрашного чекиста-разведчика, жизнь бойца Интернациональной бригады в сражающейся Испании, жизнь отважного партизанского командира в грозных для фашистов лесах Белоруссии. Но в его душе все не иссякала удивительная энергия.

Орловский из пепелищ поднял колхоз. Он открыл такие горизонты коллективной силы людей и дружбы человека с природой — какие до этого для многих казались нереальными.

Герой войны — он соединил в себе в одном лице и Героя труда. Отсюда его характерное признание, что если бы аромат жизни можно было воспринимать обонянием, то его жизнь была бы смесью мирного запаха хлеба и горького запаха порохового дыма...

Мне приходилось встречаться с Орловским в послевоенные годы. Он бывал иногда ироничным, резким, словно скрывая душевную деликатность, глубочайшую нацеленность жиз-

ни. «Захотели посмотреть грязную деревеньку?»— и сейчас слышу я чуть насмешливую фразу Кирилла Прокофьевича, которой он меня встретил впервые в Мышковичах... И тут же встает другой — увлеченный, искренний, страстный Орловский. Шли с ним полевой дорогой, спелая рожь по обе стороны отдавала поклоны радетелю, и вдруг вышли к необычному сооружению — какому-то мощному по тем временам, воздвигнутому по личному проекту Орловского свинарнику. Все, что мне сказал тогда Орловский, говорило не только об увлеченности преображением колхоза, но о чем-то большем — я бы сказал, о высокой стратегичности его мыслей и действий. Обвел глазом крепкое сооружение, заложенное с масштабом, и добавил: «...Чтобы не быть старцами (между прочим, так и село рядом с колхозом Орловского называлось — Старцы, по-белорусски — нищие)... И чтобы, если воевать еще придется, обходиться вполне без американской тушенки!»

И вот новая встреча с интереснейшим, глубоко уважаемым человеком — на экране. Придирчивые профессионалы, может быть, найдут в ленте недостаточную экспрессию или безыскусность монтажа. Но в данном случае я благодарен авторам картины за эту безыскусность, за их скромность перед лицом чистой и ясной жизни Орловского. Да, он ж и л — носитель стольких открытий в человеке, это уже неистребимо, то, что он жил, то, что он сделал, и кино продлевает ему жизнь, обессмертивает его, надвигает на нас его пример. Его жгла изнутри какая-то поразительная воля. И мы видим его на экране чуть подсушенным к концу жизни, и я бы сказал «не для стенограммы»— святее всех святых. Он был — и есть на экране — как будто предельно обыденный человек, и в то же время всеми поступками, целеустремленностью духа он сокрушал и сокрушает пошлость обыденного, эгоистичного, не озаренного высокой целью существования.

И вот уже нельзя забыть его лица, не обезображенного, а одухотворенного шрамами войны, его серьезного взгляда, его недрогнущей думы. Нельзя забыть Орловского, идущего по сельской дороге... Нельзя забыть его среди природы, в саду, насаженном им самим, среди детей, среди стариков одногодков; и такой он, как все, и не такой, и сливается и не сливается с ними, может быть, потому не сливается, что хотел и успел особенно крепко «послужить людям»— как много говорят нам в картине эти слова самого Орловского о служении людям!

Но, может быть, наибольшая заслуга картины в том, что она заботливо собирает частицы, зерна — собирает и рассеивает в нас, в самых различных киноаудиториях — частицы, зерна большой интернациональной души Орловского! О хозяйственных успехах колхоза «Рассвет», которым руководил Орловский, о его личном мужестве, о его несгибаемом характере рассказывалось уже немало. Но вот добавляется к этому история трогательной личной дружбы на протяжении многих, сложных лет, дружбы, скрепленной кровью, между Орловским и его верным товарищем — испанцем.

Когда после кадров хроники войны с фашизмом в Испании мы слышим с экрана голос друга-испанца:

— Там, у опаленных стен Мадрида, зародилось братство Кирилла Орловского и Хусто Лопеса, спаянное пролетарским интернационализмом и простым солдатским мужеством,—

мы еще не можем предполагать, что потом и на белорусской земле, в другую, главную войну с фашизмом сольются пути-дороги двух друзей — из Испании и Советской страны...

Но нет ничего более потрясающего, более неожиданного и более значительного, чем правда жизни.

Да, это тот самый испанский друг Хусто Лопес вытащил из огня раненого Кирилла Орловского после одного из партизанских боев в Полесском краю. Они и здесь сражались вместе. И довелось Лопесу быть со своим любимым командиром, когда ему отнимали руку — обычной крестьянской ножовкой отпиливали — не было никаких медицинских условий, а начиналась гангрена... Нельзя за-

быть скупых слов женщины, что была в ту пору медицинской сестрой:

«Хусто Лопес обнял командира своего, стоял у него в головах, пот ему вытирал... то хирургу пот вытирал, то командиру Орловскому... А сам стоит плачет, не видит света божьего, не знаю, я тоже вместе с ним плакала...»

И вяжутся эти эпизоды с рассказом польского партизана, теперь профессора, о его побратиме и командире Орловском... И протягивается от этого незримая, связующая нить к тому, как гостюет Орловский в Болгарии, как насыщает жизнь болгарского земледельческого кооператива своим опытом, как появляется в болгарской деревне девочка-малютка, которую в честь Орловского называют именем «Кирилка»...

Может быть, это самое драгоценное в ленте — зерна, которые призваны дать наибольшие всходы!

И другой фильм — об Игоре Васильевиче Курчатове, академике, истинном богатыре советской атомной науки.

Приходилось не раз встречать упоминание о сверкающих глазах этого неуемного человека.

Знакомы многим снимки великана с большой бородой, фигурой напоминавшего Маяковского, то застывшего с сосредоточенной, трудной думой, то озаренного заразительнейшей, веселейшей улыбкой.

На экране оживают эти сверкающие глаза, собраны и эти знакомые и другие, незнакомые, снимки; с превеликой жадностью впиваешься в них; Курчатов возникает в ряду многих других известных физиков, и есть в этом ряду гениальный и смятенный великими противоречиями в использовании открытий науки Эйнштейн, и есть Оппенгеймер, роняющий фразу: «Мы сделали работу за дьявола»,— и есть циничный, типичный ученый-убийца Теллер, называющий атомную бомбу «моя детка».

И в этом ряду — ни на кого не похожий наш Борода, личность оригинальнейшая, поражающая не только своим сверкающим научным талантом, не только волей, всегда собранной в кулак, но и особой, целеустремленной человечностью, которая больше всего воплощена сегодня в коммунисте, в советском человеке.

От начальных кадров фильма, напоминающих о Севастополе в первый год Великой Отечественной войны, когда Курчатову довелось, много раз рискуя жизнью, размагничивать корабли, спасать наш флот от вражеских мин — в этих кадрах звучат с экрана глубоко личные, бодрые и нежные письма ученого-воина к верной подруге жизни, до заключительных слов Курчатова в картине — надо в жизни делать главное, иначе второстепенное может наполнить всю жизнь — именно человеческий облик ученого-коммуниста доминирует в картине, и это заставляет простить ей отдельные огрехи, когда боязнь потерять несколько секунд, чтобы задержаться на некоторых изображениях, мешает еще более глубокому осмыслению удивительного образа.

Один из ученых, проработавший с Курчатовым шестнадцать лет, написавший биографию Игоря Васильевича, с тревогой замечал в предисловии к своей книге о нем, «как быстро забывается курчатовский темпераментный стиль работы, как быстро складываются повествования о Курчатове людьми, никогда не видевшими его и потому искажающими образ ученого, как приписываются ими чужие мысли и не свойственные ему черты» (И. Н. Головин. И. В. Курчатов, М., Атомиздат, 1967).

«В юности,— рассказывает биограф,— его беспокоил вопрос: не перевелись ли богатыри науки на Руси?

А кому из богатырей науки уступал он сам? Он в числе сильнейших из них...

В первые послевоенные годы, когда народы Советского Союза, понеся неисчислимые потери в кровопролитнейшей войне, жаждали мира, рассчитывали на радостный созидательный труд, американские милитаристы, потрясая полученным от физиков новым страшным оружием, строили военные базы, угрожали независимости нашей страны. Американские политики пытались диктовать нам свои усло-

вия. В этой обстановке был только один выход: создать свое атомное оружие.

Забыв об отдыхе и личной жизни, Курчатов в эти годы говорил: «Я солдат!» И без колебаний шел на любые лишения, не считаясь ни с чем. Выиграть время, успеть обеспечить безопасность Родины, успеть защитить мир от непоправимой катастрофы — вот главная задача его и всех, кто работал с ним, делил с ним и трудности и радости этого порыва.

Когда при подготовке очередного испытания атомного оружия темп работы достиг особенно большого напряжения, один из маршалов Советской Армии воскликнул:

— Слишком переживаете, Игорь Васильевич! Поберегите себя, поберегите здоровье.

И услышал в ответ:

— Не та задача, чтобы беречь себя! Если бы жил второй раз, то заставил бы всех еще быстрее крутиться!

Среди многих тысяч людей, решавших атомную проблему, не было в те годы на заводах, в институтах, на полигонах человека более популярного, более уважаемого, чем великан с медленной походкой, вечно лучистыми глазами и теплым кратким прозвищем Борода.

Борода был всегда внимательным, активным, бесстрашным в действиях, неудержимо веселым в минуты успехов и передышек, неизменно доброжелательным к людям».

Поселить в душе современников, в памяти поколений именно такой образ великого ученого помогает и документальный фильм о Курчатове.

...Первый фильм, о котором шла речь, называется «В огне жизни». Второй — «Атомное пламя». В этих фильмах много кадров, где полыхает огонь войны. Но если вдуматься, эти фильмы больше всего — об огне человеческом. Они стучатся в сознание, побуждая глубже задуматься над современными человеческими страстями, они заставляют еще активнее искать ответы на главный вопрос: в чем тайна внутреннего горения человека?

Это ободряющий сигнал: документальное кино, еще смелее и серьезнее обращайся к образу современника, упорнее и последовательнее выстраивая неповторимый человеческий ряд тех, кто обновляет мир, не уставая по-горьковски проверять и проверять себя — не пропускаем ли мы в окружающей действительности кого-нибудь из тех, кого нельзя пропустить.

Но это и призывная ракета игровому кинематографу: в нашей действительности можно увидеть, рассмотреть, прочесть больше ответов на самые важные и трудные вопросы о человеке, чем пока находит и читает сейчас наше игровое кино!

Между прочим, в ленте об Орловском есть и такой кадр: писатель-сценарист Ю. Нагибин и артист М. Ульянов рассказывают с экрана о своих встречах с Кириллом Прокофьевичем, о том, как помог невыдуманный Орловский — его одержимость в укреплении колхоза, весь его неуемный, не знающий преград характер — в создании художественного образа Егора Трубникова. И еще раз скажем — спасибо за «Председателя»!

Но не впадая ни в какое упрощение и вполне сознавая, что искусство не может брать «все», а всегда берет какую-то «часть», и отдавая себе отчет во всех трудностях художественной трансформации прототипов, все же задумаемся с полной серьезностью над тем, как много сторон личности Орловского,— например, его «интернациональная душа» и, может быть, самый главный секрет его внутреннего горения (Орловского и других Орловских) — еще далеко не полностью прочитаны нашим киноискусством.

Внутреннее горение человека сегодня — не есть ли это продолжение, развитие того «прометеева огня», о котором когда-то написал Эсхил и потом писали Гете, Байрон, Шелли и который нашел самого великого и самого могучего приверженца в молодом Марксе? На самой заре создания нового мировоззрения Маркс назвал Прометея — великого титана из древнегреческого мифа —«самым благородным святым и мучеником в философском календаре» (см. «Из ранних произведений», 1956, стр. 25). И подобно тому, как Прометей, похитив огонь с неба, отдал его людям, на-

учил строить дома и корабли, добывать металл из недр земли, приручать животных, делать лекарства, вселил в них надежду и веру в будущее — так новая философия, новое мировоззрение восстает против несправедливого мира, чтобы сделать его разумным, достойным человека.

Сколько сил положили Марксовы враги, чтобы объявить его вдохновенное научное прозрение «прометеевой ересью»! Но прометеев огонь разгорелся, человек расправляется, рушатся все старые цепи... И потому особенно неистовствуют сегодня всяческие гасители огня человеческого.

Даже не обращаясь взором ко всей реальности вселенской борьбы между старым и новым миром, охватывающей все континенты, а оставаясь перед небольшим квадратом современного экрана, не можешь не сознавать, что не во славу человека, не для пользы детей и будущих поколений, а из страха и грязной корысти наши отпетые враги и горестные слепцы лихорадочно заливают грязью миллионы метров киноизображения, которое могло бы быть чудесной силой человечности, населяют фильмы преступниками и милитаристскими насильниками, распутниками и наркоманами, рабами вещей и денег или рефлектирующими хлюпиками...

Сама жизнь — вся обстановка на планете — требует от советского кино быть на самой горячей, решающей линии борьбы с гасителями «прометеева огня», со всеми коварными и разнузданными опустошителями человека. Нужна огромная воля к силе, к духовной мощи и всепроникновению нашего кино. Как приходит эта новая сила? Что еще иногда обидно ослабляет ее? Каковы пути ее умножения? Я мечтаю продолжить этот разговор, особенно важный сейчас, накануне исторических решений XXIV съезда нашей партии, ибо в событии этом, как в фокусе, соединяются наши самые высокие устремления, наша жажда работать и строить со всей коммунистической страстью, со всей полнотой самоотдачи, пример которой дают люди, подобные тем, что стоят в центре двух документальных лент, не идущих из ума.

Киев

Режиссеру ***Алексею Салтыкову:***

— Каким вы видите центрального героя современного кинематографа?

— Я очень боюсь ответить общими словами, за которыми трудно понять, идет ли речь о сложных, колоритных, жизненно достоверных характерах или о «сформулированном» — схематично сконструированном герое. Мы ведь, мне кажется, собрались посоветоваться друг с другом, поделиться мыслями о современном герое экрана. Поэтому я постараюсь на конкретных примерах рассказать о сложности воплощения на экране сильного человеческого характера, о путях, которыми к этому идешь. Буду говорить о характере активном и страстном — он мне интересен и близок.

Создание реалистического образа героя, плотью своей связанного с жизнью народа, по-моему, зависит прежде всего от того, верен ли художник реальному времени действия, правдиво ли изображены в произведении сложные социальные конфликты. Как только мы вырываем героя из конкретно отображаемого времени, так сразу же начинаются знакомые экранные беды. Допустим, что в фильм войдет сильный, волевой человек — но ведь это еще не герой. Сильный характер и благородство цели — такая взаимосвязь необходима для создания образа героя-борца. А благородная целеустремленность не может быть вневременной, она социально обусловлена.

Я думал над этим еще тогда, когда работал над «Председателем». Легче всего было стонать по поводу послевоенного голода в деревнях. Труднее поступить так, как герой фильма — сменить городские удобства на изнурительный труд ради того, чтобы изверившиеся, несчастные люди обрели веру в себя и в свое дело.

Забота о всеобщем достатке была конкретной целью Егора Трубникова. Да, в его поступках проявляется даже деспотизм характера — он заставляет колхозников поступать так, как считает нужным. Но его самозабвенное, всесокрушающее стремление к цели нельзя рассматривать абстрактно, вне времени, вне реальных условий. Его фанатическое упорство оправдано благородством задачи и условиями жизни, обстоятельствами, в которых он жил и боролся. Только в таком решении мог возникнуть правдивый и мощный человеческий характер.

Точно так же Алексей Зворыкин — герой с в о е г о времени. И мы, работая над фильмом «Директор», стремились исследовать характер нашего героя в реальных исторических условиях тех уже далеких лет, когда формировался этот характер, когда проявлялась революционная страстность нашего героя, его яростная одержимость делом, непреклонное стремление к выполнению серьезных и сложных задач, поставленных перед ним партией.

Именно с этих позиций мы с драматургом А. Салынским приступаем сейчас к фильму, действие которого происходит в наши дни на строительстве крупной гидроэлектростанции. В основу сценария легла пьеса Салынского «Мария», но только — в основу, потому что сценарий, над которым сейчас заканчивается работа, вполне самостоятельное произведение о жизни гидростроителей Сибири, о ее замечательных людях.

Герой нашего времени, героиня моего будущего фильма... По сути человеческой своей она для меня, безусловно, родственна Алексею Зворыкину, и Егору Трубникову, и героине фильма «Бабье царство» Надежде Крыченковой. Та же огромная воля, яростное упорство, одержимость в достижении цели, тот же неиссякаемый революционный энтузиазм, большевистская принципиальность, страсть созидания.

Наше время рождает новые конфликты, новые проблемы и новые способы их художественного разрешения. То, что было естественным и характерным в годы первых пятилеток, в тяжкую военную пору и по окончании войны, нельзя без учета свершившихся перемен перенести в фильм о наших днях — это выглядело бы архаично и фальшиво. Изменился масштаб событий, иным стал фронт созидательной работы героев современности. Размах и величие труда — как важно показать это, когда речь идет о воплощении на экране труженика, строителя коммунистического общества. Две турбины Братской гидроэлектростанции вырабатывают больше электроэнергии, чем весь Днепрогэс. Строится Саяно-Шушенская ГЭС — самая крупная в мире. Характерны эти приметы наших дней? Безусловно. Становление современного героя впрямую связано с огромными нашими стройками, с полетами в космос, с проникновением в тайны атома. И проявляется герой в работе, в действии, в преодолении препятствий. Их не надо придумывать, как бы усложняя реальную жизнь, надо их высмотреть в жизни, осмыслить и выразить на экране.

Для меня первым толчком к созданию фильма о гидростроителях явилось знакомство с Андреем Ефимовичем Бочкиным, человеком удивительно талантливым, сложным и интересным. Он руководил многими крупнейшими стройками, на его счету Куйбышевская и Красноярская ГЭС. Про него уже фильм документальный снят —«Десятое море Бочкина». Те проблемы, с которыми сталкивался он, начальник строительства, никто выдуманными не назовет. Самые настоящие, жизненные.

Помню, Бочкин рассказывал, как в самом начале строительства Красноярской ГЭС не хватало рабочей силы — строек-то много. Где взять людей? Он обратился к министру Вооруженных Сил с просьбой провести среди солдат, окончивших срок службы, разъяснительную работу, убедить побольше молодых ребят поехать в Красноярский край работать строителями. Предполагалось, что они приобретут специальность, осядут, станут костяком, основой будущего рабочего коллектива на строительстве. Но оказалось все иначе: ребята прилично заработали, собрали чемоданчики и — до свиданья. Силой не удер-

жишь, надо было что-то придумывать, но прежде всего — понять, почему они уезжали. Причина скоро выяснилась: девчат на стройке почти не было. Бочкин попросил тогда ЦК ВЛКСМ обратиться к девушкам-комсомолкам с призывом ехать на стройку.

Жизнь полностью подтвердила правильность и мудрость такого поворота дела. А вспомните известное движение хетагуровок во время строительства Комсомольска-на-Амуре? Примерно тот же сюжет... Но в данном случае время «подсветило» его с новой стороны. Сейчас люди привыкли жить иначе, лучше, чем прежде. Одним словом, сразу потребовалось много жилья. Началась новая фаза забот — гражданское строительство. Вроде бы к начальнику стройки это не имеет прямого отношения, но в действительности все зависит от него, и он, руководитель, может активно влиять на жизнь.

Рассказывается быстро, а на деле не все так быстро и просто происходило. Как у любого дела — были и сторонники и противники, были споры, переживания, столкновения... Вот вам один из реальнейших конфликтов, в которых проявляется характер современного героя. А представьте себе современную стройку — огромное стечение народа неминуемо порождает массу самых разнообразных проблем. А какие страсти, какие характеры!.. Какой великолепный материал для писателя, художника, кинорежиссера!

Реальные события, жизненные конфликты и лягут в основу фильма, в центре которого будет образ женщины — секретаря райкома, современного партийного руководителя.

Основной конфликт, образующий сюжет фильма, возникает как будто из-за технической проблемы: надо ли разрушить мраморные скалы, чтобы укоротить дорогу на стройку? Начальник строительства считает необходимым рвать скалы, так как это резко сократит сроки строительства. А секретарь райкома считает, что лучше обойтись без взрывов. Не только потому, что завтра этот мрамор начнут разрабатывать, а потому, что видит наша героиня, какой сложной зависимостью связаны человек и природа и что получится от бесхозяйственного, потребительского отношения к народному достоянию, к природным ресурсам.

Мой пересказ поневоле беден, прост, а проблема, к которой мы обратились, реальная и сложная. Наше общество занято сейчас решением этой важной задачи — не только хозяйственной, но и нравственной, политической, раскрывающей перспективы социалистического строительства. И это тоже фронт борьбы. Есть работники, которые думают: закончил дело в срок или с перевыполнением плана, а там будь что будет. Нет, необходимо думать о будущем, смотреть в завтра, жить, как говорится, с перспективой.

Один, пусть центральный, конфликт не создаст характера нашей героини. Ее тревоги, заботы, радости должны быть представлены в фильме с естественной жизненной полнотой. Но главная ее цель, ее дело в жизни сосредоточено в заботе о людях, в горячем желании сделать их жизнь полнокровной, яркой, счастливой. А отсюда такие особенности ее характера, как неистовость, неуступчивость, страстность в решении вопросов, которые на первый взгляд могут показаться не столь уж важными по сравнению с масштабами стройки.

Для настоящего руководителя-коммуниста круг его дел и забот никогда не ограничивался техникой. Чтобы строить жизнь, нужно знать, как и чем живет рабочий, чем интересуется, сколько зарабатывает, как одевается, что ест и так далее. В прошлом об этом думали меньше, а сейчас именно эти повседневные заботы и вносят дополнительный и очень существенный нюанс в само название — великие стройки. Общество создает материально-техническую базу коммунизма, но вместе с тем воспитывает нового человека в новых трудовых условиях. Высокая коммунистическая сознательность не возникает сама собой. И тут многое зависит от способностей руководителей стройки осознать реальные проблемы жизни большого коллектива и уметь вовремя решить их.

Знакомясь с жизнью гидростроителей Сибири, поражаешься той профессиональной и че-

ловеческой гордости, с которой относятся они к своему делу. Ведь строители нужны всюду, и туда, в Сибирь, приезжают из разных уголков страны, соблазняют интересной работой, уговаривают переехать в другие места, обещают великолепные условия жизни, больший заработок. Но те, кто трудится в тяжелых условиях Сибири, любят этот край.

Мне довелось прочесть множество писем, в которых люди разных специальностей изъявляют желание переехать в Сибирь, просят принять их на любую работу и на любых условиях. Человеку необходимо найти для себя самое главное дело, приносить пользу, а не просто проживать день за днем.

Мой любимый герой — человек действия, человек — созидатель, строитель.

Режиссеру **Роману Григорьеву:**

— Рабочий человек... В чем видите вы проблемы показа нашего современника на документальном экране?

— Время, прошедшее между съездами кинематографистов, было наполнено горячим, напряженным творческим трудом. Документальная кинематография, развиваясь различными художественными и тематическими путями, продемонстрировала за последнее пятилетие высокий уровень ряда кинопроизведений, в частности, историко-биографических фильмов о выдающихся личностях нашего революционного прошлого. Появились киномемуары, фильмы-размышления и фильмы-дискуссии о проблемах, выдвигаемых нашим временем, фильмы-путешествия, своеобразные киноэссе, посвященные зарубежным странам. Становится все больше фильмов-портретов о наших современниках разных профессий и возрастов.

И все же я убежден, что главным направлением для нашего документального экрана остается рассказ о рабочем классе, о трудовом человеке, его жизни, показ героики его труда. Это самая благородная и в то же время самая сложная задача.

Почему самая сложная?

Потому что в большинстве случаев героика труда не имеет внешних, эффектно зрелищных проявлений. Есть цех или стройка, есть станок, есть чаще всего уже знакомые зрителю производственные процессы. Есть готовая продукция, рожденная в результате повседневного труда. Конечно, работа в суровую, снежную зиму, или в страшную жару в пустыне, или во время весеннего паводка на строящейся плотине, или в бурю на эстакаде, уходящей в море,— такая работа требует настоящей отваги. Но неверно ведь искать героическое лишь в борьбе человека труда с природой.

В основном героический труд — будничен. Его героика слагается из секунд, минут, дней, месяцев, иногда лет. Колхозник, сельский механизатор с утра до вечера, «от весны до весны» не покидает землю. Каждый день ведет плавку металлург. Укладывает очередную плиту в стене будущего дома строитель. Свою героику творит взыскательный, любящий точность токарь-«профессор» над своим станком. Как все это внешне привычно, каждодневно. Но именно здесь, именно в эти мгновения надо «схватить» и радость, и волнение, и недовольство, и удовлетворение, и спокойствие, и тревогу, и озарение. И игру мысли, и мастерство рук. Задача документалиста — зримо раскрыть понятия: «правофланговый пятилетки», «сделано в честь XXIV съезда партии»... Ведь вокруг нас рядовые, скромные рабочие люди. Они и делают наш мир лучше, краше, богаче, веселей, счастливее.

Вот почему я с большим, глубоким уважением отношусь к моим товарищам-кинодокументалистам, избравшим для себя направлением «главного удара» показ людей труда, повседневной трудовой героики. Их фильмы большое наше идейное и художественное богатство. Многие работы созданы как раз

в период между съездами кинематографистов и законно составляют предмет нашей гордости.

Я имею в виду «Люди земли Кузнецкой» М. Литвякова и В. Алексеева, «Трое в пути» и «42-й» В. Трошкина и С. Дробашенко, «Завод» В. Лисаковича и В. Самойлова, «На земле Тюменьской» и «Тюменьский меридиан» И. Персидского, «Улов» А. Фрейманиса. И, наконец, «Шахтерский характер» Т. Золоева и Л. Браславского — фильм, появившийся совсем недавно и заслуживающий нашего самого пристального внимания.

Каждый из этих фильмов ярко, убедительно образно «расшифровывает» слова Максима Горького о том, что именно в труде и только в труде велик человек, и чем горячей его любовь к труду, тем более величествен сам он, тем продуктивнее, красивее его работа.

Немецкий революционный поэт Иоганес Бехер однажды заметил: «Песня труда еще далеко не спета... Мы постепенно лишь начинаем постигать этот феномен — труд, который является глубочайшим выражением человеко-сущности».

Авторы названных выше фильмов вписывают свои строфы в ту «песню труда», которую призваны слагать мы, деятели советского искусства всех родов оружия.

Я лично счастлив, что тема труда, трудового подвига советских людей стала главной темой моих работ.

Вспоминаю незабываемые дни своей юности, проведенные в группе режиссера Марка Левкова, снимавшего на Укркинохронике фильм об Алексее Стаханове и Никите Изотове. Тогда-то я — совсем еще молодой человек — понял, непосредственно общаясь с нашими героями, вглядываясь в этих людей, наблюдая их в будни и в праздники, в забое и дома, что наиболее ярко их индивидуальность раскрывается именно в труде. Много дней я провел в семьях Стаханова и Изотова, познакомился с их родными, женами, детьми. Бывал с ними на дружеских шахтерских вечеринках, на концертах во Дворце культуры, на открытии новой трамвайной линии и закладке городского сада... Жизнь в шахтерских поселках многообразна. И все же самые острые проявления характера я мог лучше всего подметить в процессе трудовых забот, будничной смены. Никогда не забыть лица Стаханова, когда «шел» его «стахановский» уголь. Как не забыть и улыбки Изотова, когда его после установления рекорда встречали ликующие товарищи по шахте.

Все последующие годы я искал общения с людьми труда, пытаясь угадать драматургию трудового процесса. То, что так удачно и с такой смелостью нашли Р. Кармен в «Повести о нефтяниках Каспия» и в «Покорителях моря» и А. Медведкин и И. Посельский в «Первой весне».

И вот, наконец, пришел и мой «звездный час».

Все началось с фотографии в «Огоньке»: по раскаленным пескам Кызылкумов, навстречу ветру, свирепому «хамсину», шли строители — без рубах, бронзовые, прожженные солнцем. А рядом тянулся «караван» автомашин с трубами.

Увидел этот снимок и потерял покой. Простая, будничная фотография звала меня в пустыню — туда, где свершается подвиг. Так началась моя жизнь на трассе — длительная дружба с моими героями, с изумительными людьми, сынами нашего рабочего класса. Даже странно, у людей суровая, беспокойная, вечно кочевая жизнь, и в то же время вас, их спутников, все время не покидает ощущение какой-то приподнятости, романтичности, я бы сказал, даже праздничности их труда. Может быть, это связано с динамизмом, созидательной поступью газовой индустрии? А скорее всего, вероятно, с тем, что в труде строителей гигантских магистралей, пересекающих землю многих наших республик, как-то особенно ярко раскрывается идейная устремленность советского человека. Так возник фильм «Люди голубого огня».

Пафос этого фильма, его генеральная тема стали определяющими в моей дальнейшей жизни, надолго утвердили круг интересов и привязанностей. В результате я рад «рапортовать», что за годы между двумя съездами

советских кинематографистов я наряду с другими работами сделал фильмы «Люди в пути» и вместе с Тулкуном Бабаджановым (который был ассистентом оператора на фильме «Люди голубого огня») фильм «Ветер весь день». В них я снова вернулся к газовикам, к моим «старым» героям.

Работа над фильмом — всегда начало большой дружбы с людьми, ставшими героями вашей ленты, дружбы на всю жизнь.

Совсем недавно у меня дома раздался телефонный звонок, и я услышал очень знакомый голос. Оказалось, в Москву из Братиславы приехал Ян Томашевич, один из героев фильма «Магисталь», «хозяин» 3-й дистилляции химического гиганта «Словнафт». Мы встретились, бродили по Москве, делились друг с другом новостями, размышлениями. Ян рассказал, что нефть из СССР все это время шла и сейчас идет бесперебойно, нефть высококачественная, «не жалуемся», пустили уже и 5-ю и 6-ю дистилляции. И там Ян тоже хозяин. «Приезжай к нам в Братиславу еще раз, сделай новый фильм, не пожалеешь»,— приглашал Ян. И еще. Он поведал мне о своей мечте: видеть фильм о чехословацко-советском братстве, которое проявилось в совместных боях на Дукельском перевале. Он участвовал в этих боях, был тяжело ранен, для него дружба с Советским Союзом — внутренний закон жизни.

Я был очень рад встрече с чехословацким рабочим Томашевичем. И может, эта беседа еще получит продолжение в моих будущих работах.

В показе реального, конкретного человека труда, в раскрытии образа современника на документальном экране есть (в отличие от игровой картины) своя специфика и свои огромные трудности.

Большое искусство документального экрана рождается в непосредственном общении с тружениками заводом, фабрик, колхозов.

Документалист должен уметь наблюдать, наблюдать и наблюдать жизнь всеми возможными путями. Не заниматься инсценировками, чтобы заслужить этим сомнительное право «обозначить» фильм как художественно-документальный, но добиваться выразительности своими, строго документальными средствами. И скрытой и открытой камерами ловить детали, штрихи подлинной жизни, черты характера, подмечать поступки своего героя. И чем больше будет таких наблюдений, тем правдивее, тем художественнее будет документальный фильм. Тем больший вклад внесет наша документальная кинематография в великую «песню труда», возвеличивающего советского труженика. Того, кто закладывает основы будущего коммунистического общества.

Актрисе ***Инне Макаровой:***

— Современная героиня — кто она? И где она — среди тех персонажей, которые вы сыграли, хотели сыграть?

—Современная героиня... Я ее представляю не такой, какой чаще всего предстает она на нашем экране. Правда, и фильмов о современности у нас в последнее время довольно мало — все больше экранизации классики и исторические постановки. Какие запомнились последние картины о современности с подлинными актерскими удачами? «Начало»? Безусловно. Интересный фильм, и я согласна с позицией режиссера, который в повседневном, казалось бы, неприметном ищет выдающееся крупное, героическое. Ведь и в обыденной жизни человеческие страсти могут достигать порой трагедийного накала. И все-таки я не могу назвать Пашу своей героиней.

Моя героиня — это та женщина, которую я вижу в жизни. Ей трудно, она устает — работает наравне с мужчиной, а в семье несет на своих плечах основной груз. Быт у нас еще недостаточно устроен, времени вечно не хватает, забот по горло. Словом, жизнь не легка

для нее. Можно погрязнуть в бытовых делах, можно и очерстветь и замкнуться в себе. Но есть женщины — и их много,— сохранившие в себе столько тепла, душевной щедрости и благородства, что они как источник света для окружающих, пример жизненной стойкости, нравственной высоты. Я часто встречаю таких женщин во время поездок по стране. Уж не знаю, чем я их располагаю, но случайные попутчицы рады бывают открыть мне свою душу. Мы меньше всего говорим о кино — главным образом о жизни. Они рассказывают свою историю, делятся тревогами. И я часто поражаюсь широте и в то же время конкретности их суждений...

Люди у нас необыкновенно отзывчивы. Они сопоставляют судьбу героини, эмоциональный опыт, который им предлагает художник, со своей судьбой. Может быть, поэтому такой отклик у зрителей встретил фильм «Женщины». И для меня в этой картине роль Дуси была интересной и живой, но сейчас мне хотелось бы играть роли несколько другого плана — менее приземленные, что ли. Хотелось бы сыграть не несчастную, а освещенную внутренним светом женщину, которая умеет преодолевать жизненные сложности, не теряя чувства собственного достоинства. Меня интересует проблема человеческих отношений. Разве мало семей, внешне благополучных, но где между людьми нет внутренней связи, душевного согласия? Я хочу показать на экране женщину, которая создает эту связь, создает атмосферу духовно наполненной, интересной жизни.

Где они, эти роли? Во всяком случае, мне они давно не попадаются. И сетовать приходится, увы, не только на отсутствие увлекающей, глубокой, по-настоящему жизненной драматургии. В последнее время у части нашей режиссуры, по-моему, появилась своего рода тенденция пренебрежительного отношения к актеру. Вот недавний пример. В фильме «Любовь Яровая», поставленном режиссером В. Фетиным, я играла роль Дуньки. Роль, как говорится, классическая, яркая, и я над ней работала с удовольствием, с радостью. И вдруг я узнаю, что в окончательном варианте фильма всю роль, за исключением крошечного эпизода, вырезали. Почему, в связи с чем? Режиссер даже не счел нужным поставить меня об этом в известность.

Наше актерское искусство считается вторичным, но когда роль удается, то актера называют соавтором фильма. Оглядываясь на свою творческую биографию, я могу сказать, что мне в общем-то повезло: почти все мои героини — это современницы. Люба Шевцова — какая это была роль! Очень люблю Варю в фильме «Дорогой мой человек»; роль как будто специально для меня была написана — в ней судьба моего поколения, пережившего войну. Поэтому особенно остро ощущаешь сегодня нашу «драматургическую недостаточность». Где живые, современные женские образы? Не «сказочки», которые, к сожалению, нередко появляются, и не ради демонстрации внешней привлекательности и обаяния, а проникновенные, неожиданные, истинно народные характеры.

*Драматургу **Александру Леваде:***

— Как проявляется сегодня взаимодействие кинематографий наших союзных республик?

— Киноискусство разных народов Советского Союза по природе своей стремится к взаимосвязи и тем самым — к взаимообогащению. Фильмам легче, чем, скажем, произведениям литературы или театра, преодолевать языковые барьеры, проще стать достоянием самых широких масс.

В киноискусстве нашей страны эти творческие связи являются не только одним из признаков развития нашего кинематографа, а неотъемлемым, непременным условием роста и расцвета великого искусства нашей Родины.

В основе этого замечательного явления лежат принципы ленинской теории о дружбе и

братстве народов нашей страны, ленинские положения о пролетарском интернационализме. Процесс развития киноискусства советских республик отнюдь не механический, а диалектический. Это одна из сторон в тесной взаимосвязи духовной жизни всех национальностей, населяющих Советский Союз.

Диалектика развития кинематографий разных республик проявляется прежде всего в том, что процесс этот не приводит к нивелировке национальных форм, а, напротив, предполагает всесторонний расцвет киноискусства народов нашей страны. Эта общеизвестная истина является одним из основных законов социалистического реализма, но приходится к ней возвращаться, потому что порой ее однобоко толкуют, либо отрицая сам факт существования национальной формы, либо, наоборот, замыкаясь в этих рамках, сводя все к культу этнографии, подменяя национальный дух эстетизацией уходящих или уже ушедших в прошлое народных обрядов. Такие перекосы в восприятии, трактовке национального своеобразия кино, как показывает опыт, всегда приводили к творческим неудачам. Но ведь не промахи отдельных режиссеров определяют облик нашего киноискусства. Советское кино не раз сравнивали с многоцветной радугой, и это сравнение оставалось верным всегда, на каждом этапе нашего развития.

Мы никогда не забудем, сколь неоценим вклад, который внесло русское киноискусство в развитие кинематографий братских республик. Немало примеров этой неразрывной связи знает история украинского кино. И, может быть, самый яркий из них — творческий путь Александра Довженко, великого мастера, который до конца дней своих был тесно связан с русским киноискусством, работал рука об руку с режиссерами Москвы, приглашал на съемки своих картин русских актеров. Хорошо известно, что успеху такой его картины, как «Щорс», содействовала блестящая актерская работа Евгения Самойлова. В творческом использовании художественного наследия А. Довженко большая заслуга принадлежит его верному другу, замечательной русской актрисе и режиссеру Юлии Солнцевой. Содружество украинского режиссера И. Савченко и русского артиста Н. Мордвинова подарило экрану незабываемый образ Богдана Хмельницкого. На Украине снимали свои фильмы Б. Барнет, М. Донской, Л. Луков, А. Алов и В. Наумов. В картинах московских и ленинградских студий сверкают имена украинских актеров Н. Ужвий, А. Бучмы, А. Хвыли, Н. Гринько, Н. Олялина. Во ВГИКе, в мастерской профессора И. Савченко, выросла плеяда интереснейших русских режиссеров. Могучее духовное влияние Александра Довженко плодотворно сказывается на творчестве ряда деятелей советского многонационального киноискусства.

Украинские киностудии и сегодня не ослабляют своих творческих связей с кинематографистами братских республик. В наших последних картинах снимались москвичи Н. Мышкова («Путь к сердцу»), Р. Нифонтова и А. Кочетков («Семья Коцюбинских»); в том же фильме удачно выступил Ю. Демич из Куйбышева.

В фильмах Киевской студии играли Л. Румянцева из Белоруссии, известные латвийские артисты В. Артмане и Э. Радзиня.

Для киноискусства Украины минувший год — год Ленинского юбилея — стал логическим завершением многих наших поисков. Нет смысла перечислять удачные ленты прежних лет, чтобы представить общую картину этих творческих исканий. Достаточно, скажем, вспомнить такие фильмы, как «Иванна» — социальную драму, разоблачающую буржуазных националистов и их вдохновителей из Ватикана, поставленную режиссером В. Ивченко; глубоко поэтичную ленту «Тени забытых предков», созданную талантливым коллективом украинских кинематографистов, в котором соединились дарования режиссера С. Параджанова, оператора Ю. Ильенко, художника Г. Якутовича, композитора М. Скорика, артистов Л. Кадочниковой и И. Миколайчука; картину «Два года над пропастью» режиссера Т. Левчука; совместный советско-югославский фильм, поставленный Ю. Лысенко, «Проверено, мин нет» — об освобождении Белграда.

Весьма показательно, что во многих киноленте последних лет — разных по уровню, жанрам, художественным особенностям — тема пролетарского интернационализма, тема братства и дружбы народов стала центральной. Мастера экрана смело берутся за проблему борьбы с буржуазным национализмом, с антиленинскими течениями в национальном вопросе.

Режиссеры В. Иванов и А. Народицкий совместно с узбекскими кинематографистами сняли фильм «Улица тринадцати тополей», который рассказывает о братской солидарности народов СССР, в том числе Украины и Узбекистана, столь наглядно проявившейся в дни землетрясения в Ташкенте. Фильм этот не свободен от недостатков, но главное в нем — раскрытие сущности людей в событиях драматических — не может не волновать зрителя.

О замечательном чувашском поэте и герое Октябрьской революции Сеспеле поставил фильм по сценарию украинского писателя Ю. Збанацкого молодой режиссер В. Савельев. В этой картине, посвященной братству русского, чувашского и украинского народов, снимались артисты России, Украины и Чувашии.

Среди фильмов юбилейного года видное место занимает «Почтовый роман», где ярко сочетается мастерство русских кинематографистов — сценариста Д. Храбровицкого, режиссера и исполнителя одной из главных ролей Е. Матвеева — и черты национального своеобразия украинского кино, что сказалось в первую очередь в романтической приподнятости, свойственной нашему искусству.

О боевом братстве украинского и русского народов в годы революции и гражданской войны, о дружбе классика украинской литературы Михаила Коцюбинского с Максимом Горьким, о решающем влиянии В. И. Ленина на сознание передовой части украинской интеллигенции и о всемирно-историческом значении ленинских принципов решения национального вопроса на Украине рассказывает фильм Т. Левчука «Семья Коцюбинских».

Сегодня очевидна художественная зрелость киноискусства многих союзных республик. И этим мастера экрана во многом обязаны тесной творческой взаимосвязи братских кинематографий. Зрелость фильмов последних лет — прежде всего следствие идеологического единства советских кинематографистов и возрастающего взаимообогащения киноискусства братских народов нашей великой Родины.

Киев

Оператору ***Владимиру Рапопорту:***

— Какими средствами современное операторское искусство фиксирует приметы времени?

— Я работаю в игровом кинематографе и потому, с вашего разрешения, уточню этот очень интересный вопрос: как создает оператор образ времени в художественном фильме?

Эта проблема, конечно же, существует и в научно-популярном и в документальном кинематографе. Но если, скажем, в хронике (само название за себя говорит!) приметы времени составляют саму ткань фильма, определяются самим событийным рядом и мы можем всегда узнать по документальным кадрам определенный исторический период, то в художественном фильме задача стоит иная — необходимо отобрать такие приметы времени, которые с наибольшей полнотой позволят создать, выразить образ эпохи.

Прямая фиксация непереплавленных внешних примет — этого недостаточно. Правда, случалось, что при постановке исторического боевика или даже серьезного историко-революционного фильма кинематографисты забирались в старый городской район, вешали несколько вывесок с «ятями», гримировали и одевали «в стиле времени» актеров и массовку,

загоняли в кадр конку, извозчика или старый автомобиль, снимали разбитый уличный фонарь и булыжники мостовой... Сейчас такие кадры выглядят наивно. Зритель стал искушенным. Он понимает, когда ему показывают бутафорию, а когда правду. Внешние приметы, не сложившиеся в эмоциональный образ, воспринимаются как бутафория, как декорация даже в тех случаях, когда съемки ведутся в сохранившемся естественном интерьере или на натуре, тактично обставленной реальными приметами времени.

Чудо киноискусства — запечатленное время — рождается только тогда, когда удается воссоздать на экране эмоциональную атмосферу эпохи. Это самая интересная и самая сложная задача. По-моему (и не только по-моему: здесь я верен режиссеру, с которым постоянно работаю,— Сергею Герасимову), эту задачу удается решить лишь при соблюдении такого принципа: надо видеть эпоху через человека, приметами времени должен быть наделен герой фильма. И здесь оператор может сделать многое. Он обязан видеть, примечать едва ли не больше других участников съемочного коллектива.

Строго говоря, на съемках нет границы, за которой начиналась бы область, где самостоятельно и нераздельно хозяйничает оператор. Но отличный сценарий, тонкая режиссура, блистательно сыгранная роль, достоверная среда — все это даст нужный эффект, если оператор найдет «огонек» эпизода, что ли,— тут трудно подобрать слова. Прибегну к примеру.

Мы снимали «Тихий Дон» — сцену, когда Степан, муж Аксиньи, возвращается домой и обнаруживает, что жена ушла к Григорию. Степан хватает шашку и в бешенстве рубит все вокруг. И вдруг застывает и кладет руки на стол. Актер играл безупречно. И казалось, что зафиксировать его состояние — дело техники. Но, снимая, я вдруг заметил, что руки актера с вздувшимися, пульсирующими венами выразительнее, чем лицо, и перевел на них объектив. В фильме это оказалось удачно найденной деталью. И это не только психологическая подробность образа. В изобразительном искусстве жест может выразить многое. Руки говорят! И о человеке и о времени, в котором он живет.

Оператор должен уметь передавать приметы времени через актера. Приведенный мной пример — частность, имеющая отношение к принципам операторской работы, но не к правилам. Регламентирующих правил не существует, задачи, постоянно встающие на съемках перед оператором, всегда предельно конкретны.

Разумеется, запечатлеть время — это значит для оператора снять героя, действующего в определенной среде. Но надо снимать очень тактично. В интересном и режиссерски и операторски фильме «Шестое июля» есть, на мой взгляд, некоторая перенасыщенность кадра внешними приметами времени — старыми афишами, уличными тумбами и т. п. Как будто авторы фильма не верили, что люди в кадре сами передадут и характер и ощущение времени.

Надо погрузить актера в достоверную, а если возможно (в современном фильме) — в подлинную среду. Когда мы работали над фильмом «У озера», мы встретились на натурных съемках с большими трудностями, но все-таки сознательно шли на это, потому что нам было необходимо снять актеров в подлинной среде. Но слишком явных, вне героев существующих в кадре деталей, рисующих место действия, мы избегали. Мы снимали на Байкале, в Братске, на Усть-Куте, в Новосибирске. Но фильм наш должен был показать зрителю не географию, а биографию наших дней. Мы стремились рассказать о современниках — человек и время в одном этом слове.

Сходная задача стоит перед нами сейчас. С. Герасимов приступает к работе над новым фильмом «Градостроители», посвященном очень важной и ответственной современной теме. Мы будем проводить съемки на Крайнем Севере или на Дальнем Востоке (как раз сейчас мы заняты выбором натуры) — условия снова будут трудными, но это обязательно будет подлинная среда.

Я считаю, что задаче актерской вырази-

тельности должны быть подчинены все компоненты фильма.

Вот, например, цвет. В работе над фильмом всегда есть опасность, что цвет будет восприниматься сам по себе, что зритель будет любоваться красками. А ведь краски должны работать на драматургию, на актера. Признаться, когда мы приступали к фильму «У озера», мы, поколебавшись, отказались от цвета — побоялись «открыточной» красоты. В новом фильме — решились — будет цвет. Но как избежать «раскраски»? Не надо (здесь это следует понимать буквально) приукрашивать время! Пока что режиссер в общем виде сформулировал задачу: фильм о любви, об очень хороших людях, и цвет, говоря словами Герасимова, должен быть чист, как горный источник. Что ж, будем искать конкретное решение.

Оператор, как и режиссер, должен умереть в актере — это мое убеждение. Чем незаметнее операторские приемы, тем значительнее в конечном итоге достигнутый художественный результат.

У нас нередко увлекаются поисками острой изобразительной формы. Некоторым молодым операторам кажутся открытиями такие приемы, как неожиданный ракурс. Я не противник интересных изобразительных решений. И тоже могу лечь на пол и снять актера в остром ракурсе, но только тогда, когда в этом есть смысл, когда это несет идейную нагрузку. Я убежден, что надо идти от мысли, от идеи фильма и не жертвовать ею ради одной только формы.

Недавно пережил наш кинематограф непомерное увлечение скрытой камерой. Снимали актера в уличной толпе и полагали, что тем самым достигнута полнейшая правда и время наше запечатлено с документальной точностью и оперативностью. Скрытая камера как один из приемов съемки иногда возможна, иногда необходима. Но мода несет искусству ущерб. Доходило порой до того, что плохое качество съемки стали оправдывать хроникальным стилем изображения.

Мне кажется пошловатым определение: «Такой-то работает в документальной манере». Мне близок документальный стиль, во время войны я снимал хронику, но, по-моему, в игровом кинематографе недопустимо пренебрежение художественной выразительностью, да еще в нарочитой случайности кадра, в намеренной неорганизованности композиции. Мы имеем дело не с документальным, а с художественным фактом.

Когда мы вместе с Герасимовым договаривались о том, как будет снята картина «У озера», то решили, что не будем стремиться к четко выстроенной законченности кадра, к замкнутости композиции; не очерчиваем границ, за которые актер не должен выходить на съемке,— наоборот, будем импровизировать, дадим актеру свободу выражения и постараемся уловить моменты неожиданности. К импровизационному способу съемки мы прибегали нередко. Но это, конечно же, не «документальный стиль», против назойливого обращения к которому я здесь возражаю. Как возражаю и против иных способов утрировки изобразительного ряда в фильме.

Сейчас у оператора огромные возможности — в нашем распоряжении и новая техника и новая оптика. Но осторожнее должно подходить к использованию этого богатого арсенала — нельзя кокетничать техникой. Надо служить искусству — идее, образу.

В этой связи особенно остро встает вопрос о профессионализме в нашем операторском деле. Недавно видел я новый фильм режиссеров А. Алова и В. Наумова «Бег», снятый оператором Л. Пааташвили. Операторски эта картина сделана тактично, благородно, на очень высоком профессиональном уровне. Без модничанья. И поистине современно.

К слову сказать, так, с помощью оператора, входят в фильм и черты того времени, когда снималась картина,— наш нынешний взгляд и на историю, и на человека, и на искусство.

Но было бы неверно утверждать, будто сегодня пробил час какой-то одной творческой операторской манеры.

Снимают сейчас и сдержанно, «заземленно», и в экспрессивном, поэтическом ключе. Важ-

но лишь не гнаться за самоцельными приемами, за модой, не оттеснять самого главного — человека, героя, актера.

Сценаристу и режиссеру ***Даниилу Храбровицкому:***

— Современная тема сегодня в центре внимания кинематографистов. Что такое для вас — современный фильм?

— Современность — понятие относительное. На экране появляется немало картин, действие которых происходит «в наши дни», но это не значит, что они современны. Для меня современный фильм — это произведение, поднимающее важные, актуальные вопросы времени. Скажем, к истории лейтенанта Шмидта я обратился в сценарии «Почтовый роман» не потому, что хотел сделать очередной исторический фильм, а потому, что увидел в этой истории величие большой любви, был покорен нравственной чистотой этого человека. Преданность идеалу, благородство чувств, готовность к подвигу — все это современная проблематика, не важно, что разрабатывалась она на материале более чем полувековой давности.

«Почтовый роман» — у меня единственный сценарий на историческую тему. Но в будущем я собираюсь вновь обратиться к истории — думаю поставить фильм о Большом Нюрнбергском процессе. Меня занимает не история как таковая германского фашизма, а ее нравственный аспект. Нюрнбергский процесс — это, пожалуй, единственный случай в истории, когда государственных деятелей судили, как обыкновенных смертных. Свои злодеяния они не могли прикрыть интересами государства, государственной необходимостью. Стоял вопрос о личной ответственности. И это современно по существу, а не по календарным признакам. Не так давно выступал по американскому телевидению Тэйлор, бывший участник Нюрнбергского процесса, поддерживавший обвинение с американской стороны. Он сказал, что если американских политических деятелей — таких, как Джонсон, Раск, Макнамара,— судить по Уставу Нюрнбергского трибунала, то их надо приговорить к повешению, этого требуют их военные преступления во Вьетнаме, Лаосе, Камбодже, во многих других горячих точках земного шара.

Будущий мой фильм должен быть фильмом острого публицистического звучания. И в то же время он представляется мне неким психологическим исследованием о руководителях крупнейшего государства, которое держало в страхе народы Европы, а в общем-то о мелких обывателях, на суде предавших друг друга, пытавшихся выгородить каждый себя.

На Западе сейчас бурно развивается политический фильм. Объясняется это изменившимися запросами зрителей, которым надоели эротические ленты и детективные боевики, возросшим интересом к политике. Когда несколько лет назад я был в Италии, у меня создалось впечатление, что газеты не покупались вообще — настолько к политике люди были безразличны. Сейчас положение резко изменилось. Некоторые кинематографисты — Годар, например,— даже становятся в позу пророков и политических деятелей. Однако есть разница между конъюнктурными сиюминутными запросами и глубокими проблемами искусства, всеми своими заботами связанного с реальными делами реальных людей.

Во всех фильмах, где я принимал участие как сценарист и как режиссер — в «Девяти днях одного года», в «Чистом небе», в «Перекличке»,— в центре внимания были вопросы нравственные, вопросы гражданской и человеческой совести. Фильм, который я снимаю сейчас, в чем-то близок к «Девяти дням одного года». Герой фильма Башкирцев — крупнейший советский ученый. Как некогда Колумб, он открывает новую эру, помогая человече-

ству перейти в новое измерение, осуществить выход в космос.

Меня всегда интересовали сильные, героические характеры, люди, определяющие пути развития общества (независимо от того, какие должности они занимают), их поведение в моменты исторических сдвигов, когда личность раскрывается наиболее полно. Характерными для времени фигурами представляются мне Астахов и Саша в «Чистом небе», Гусев в «Девяти днях одного года». Для моего Башкирцева главное то, что было главным и для Гусева — отношение к делу, к работе. Он одержимый, своего рода фанатик, и из-за этого многим поступается в личной жизни. За все приходится платить, но именно одержимые люди творят, движут историю, творчество несовместимо с безразличием, апатией. Действие фильма охватывает сорок лет. Я взял судьбу Башкирцева, целую человеческую жизнь в определенный исторический период. Начинается фильм с Магнитки, когда люди работали лопатами, спали в бараках, а кончается современностью — просторными залами с электронным оборудованием, подготовкой к космическим полетам... Ну, по-моему, я слишком много рассказал о будущем и пока не существующем фильме.

Режиссеру ***Эльдару Рязанову:***

— Как складывается комический сюжет — что придумывается, что берется из жизни?

— Прежде всего — смешное для меня существует только в подлинном, реальном, невымышленном.

Юмор телевизионных «Огоньков», к примеру, меня вгоняет в бешенство. И знаете, почему? Потому что люди, сочиняющие либретто этих «Огоньков», ищут юмор в выдуманных вещах, они «творят» остроты, основываясь на чем-то исключительном. Они хотят удивить своей способностью извлекать эффект из изысканных, оригинальных ситуаций. Они ждут восхищения, а зрителю, в сущности, эти эффекты ни к чему.

Этот пример пришел мне на память не потому, что он — единственное проявление недоброкачественного, с моей точки зрения, юмора, а потому, что именно в нем очень четко выражена определенная и, к сожалению, неслучайная тенденция. А эта тенденция мне не просто не нравится. Я откровенно против нее. Я считаю, что она ни к чему, кроме экзерсисов на уровне локального юмора, привести не может. И уж никак не может привести к рождению настоящих комедий, которых с таким постоянством ждет зритель.

Конечно, не всегда удается во всех подробностях понять запросы зрителя, но одно мне совершенно ясно: он хочет видеть на экране реальную жизнь, видеть своих подлинных друзей и подлинных врагов. Чтобы ему понравилась комедия, он должен в ней узнавать живых людей, и ему совсем не так интересно выслушивать вымученные шутки персонажей-марионеток.

Правда, увидеть, найти юмор в обыденной жизни и сделать его достоянием искусства — дело трудное. Но не безнадежное. Во всяком случае, я всегда на это рассчитываю. Поэто-

му-то герои моих картин — «Берегись автомобиля!», «Зигзаг удачи» и нового фильма, над которым я сейчас работаю, «Старики-разбойники»,— это обычные люди, живущие в обычных, ничем не примечательных условиях. Они лишь чуточку отличаются от всех остальных. Это «чуть-чуть» и делает их комедийными героями. Они те самые люди, которые нет-нет да и встречаются каждому из нас и которых принято называть чудаками. За их непосредственность, чистоту, за сохранившееся в них детское восприятие мира.

По-моему, нет ничего драгоценнее этих чудаков «не от мира сего», погруженных в повседневную жизнь! Мои самые любимые герои — Дон-Кихот, а в кинематографе Чарли — привлекательны и смешны (правда, совсем поразному) в первую очередь отклонением от нормы. Они есть та идеальная человеческая норма, которую не так-то легко распознать, хотя именно в этом и состоит главная цель комедии. Настоящей комедии о настоящей жизни.

Когда эти чудаковатые, странные герои, живущие без оглядки, по своим собственным правилам, сталкиваются с тем, что в мире несовершенно, создается комедийный конфликт. Таким чудаком, «чуточку ненормальным» был герой фильма «Берегись автомобиля!» Деточкин. Таковы два главных героя моей будущей картины. Она начинается так: «Люди делятся на тех, кто доживает до пенсии, и на остальных. Пенсия — это сумма, которая безвозмездно выплачивается в период между окончанием работы и окончанием жизни. Человек, которому платят за то, что он еще жив, называется пенсионером. Пенсионеры бывают союзного значения, и республиканского значения, и те, кто значения не имеет...» Так вот, наш фильм расскажет о тех, кто «значения не имеет».

Сценарий этого фильма, как и двух предыдущих моих кинокомедий, я писал вместе с Эмилем Брагинским. Как и раньше, мы сначала написали повесть, а потом по этой повести сделали сценарий.

Мы с Брагинским принципиальные сторонники того, чтобы комедия держалась на реальных ситуациях. А это значит, что мы — за сочетание смешного с грустным. Жизнь ведь тоже часто перемешивает смешное с грустным... Этого принципа мы придерживались и в работе над двумя нашими пьесами — «С легким паром», поставленной многими театрами страны, и недавно законченной комедией «Сослуживцы», которую мы передали Театру имени Маяковского.

Для успеха комедии очень важно, чтобы она имела социальный смысл. Спекуляция, мещанство, ханжество, пошлость — этого всего еще предостаточно в жизни. Есть целый ряд вещей, которые просто-напросто напрашиваются в кинокомедию. И чем она будет беспощаднее и злее к уродствам, встречающимся в нашей жизни, тем лучше. Тем больше пользы она принесет. Правда, в свое время я поставил фильм о бездарном человеке, которому поручено руководить самодеятельным искусством, и, несмотря на успех картины, с грустью обнаружил, как мало она повлияла на жизнь. Но я оптимист и продолжаю верить в силу смеха.

Что нужно делать, чтобы комедии стали действеннее, чтобы они помогали искоренять недостатки? Для начала нужно позаботиться о том, чтобы кинокомедий стало больше. Нельзя сказать, что дела сейчас на комедийном фронте плохи, потому хотя бы, что они давно уже не блестящи. По правде говоря, кроме себя я вижу лишь двух режиссеров, преданных комедийному кинематографу,— Гайдая и Данелия. До смешного мало. Может быть, нас так мало потому, что сделать одну приличную комедию (хотя бы просто приличную!) трудно, гораздо труднее, чем два хороших детектива?

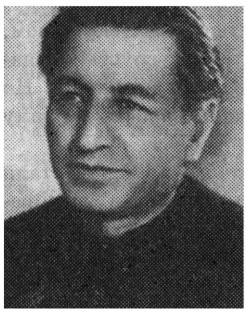
Но как бы то ни было, сколько ни старайся, столь немногочисленными силами, считая и тех режиссеров, которые, отвлекаясь от своих основных привязанностей, изредка обращаются к жанру кинокомедии, устойчивого комедийного репертуара не создашь.

Несколько лет назад возник проект создания отдельного объединения комедийного кинофильма. У нас есть замечательные примеры из области науки и промышленности, когда

государство, заинтересованное в развитии тех или иных отраслей, собирает лучшие силы, обучает молодежь. С проектом комедийного кинообъединения все сразу пошло гладко. Не пришлось бороться, доказывать необходимость, неотложность его создания. Однако прошло несколько лет, а дело так и не сдвинулось с места...

Пора бы, не боясь риска, осуществить задуманное. Пусть даже не все быстро пойдет на лад, но обязательно наступит время, когда кинокомедий станет больше. И будут они лучше.

Режиссеру-оператору ***Малику Каюмову:***



— Какова, по вашему мнению, роль документального фильма в строительстве социализма народами республик Средней Азии и в народно-освободительной борьбе стран Азии и Африки?

— Совсем недавно на нашей студии закончен фильм «Искусство Центральной Азии», который мы выполнили по заказу ЮНЕСКО. Снимали эту картину не только в советских среднеазиатских республиках. Узбекские кинематографисты, идя по следам древней кушанской культуры, побывали в Афганистане и Ираке, в Индии и Пакистане. Мы рассказали в картине о давних традициях, связывающих наши народы, о своеобразных национальных культурах и мастерах искусства...

События жизни часто приводят нас в гости к нашим зарубежным соседям. Помню, как создавались фильмы «Дорога через Гиндукуш» и «Герат — Кандагар», которые были посвящены строительству дорог в Афганистане, осуществленному при непосредственной помощи советских, в том числе и узбекских, специалистов...

Живая действительность, насущные проблемы дня — тематическая ткань документального кино. Видеть, как меняется жизнь, анализировать эти явления — вот задачи, которые всегда стояли и будут стоять перед нашими кинопублицистами.

Я думаю, что основным характерным качеством современного советского документального кино стала гражданственность, острая публицистическая направленность лент, повествующих о нашей жизни и жизни народов за рубежом.

Документалист не может быть спокоен. Все, что он видит, все, с чем сталкивается, что стремится запечатлеть на пленку, проходит через фильтр его сердца, наполняет его раздумьями, сообщает зрителям пафос утверждения или обличения.

Документалист — всегда боец. В его руках — оружие факта. От точки зрения авторов, от их творческого темперамента, мироощущения и позиций зависит экранная жизнь этого факта: останется ли он просто зафиксированным рядовым событием или вырастет в обобщающий публицистический образ, воссоздающий лицо современности, заставляющий размышлять и задумываться.

В наше документальное кино пришли серьезные проблемы, посвященные темам труда и борьбы, духовной жизни современника. Эти проблемы не могут не привлекать зрительскую аудиторию, они помогают глубже познать окружающую действительность. В том, насколько активно и, я бы сказал, результативно вторжение документалистов во все сферы жизни, заключен коэффициент полезного действия этого вида искусства, его роль в строительстве коммунистического общества.

Документальное кино сегодня — одно из мощных средств информации, общения людей в мире, воспитания и просвещения, пропаганды и агитации. Огромную познавательную роль играет оно в области культуры народов стран Азии и Африки, делающих первые самостоятельные шаги в строительстве национальной кинематографии. Документальный экран знакомит с жизнью и бытом, достижениями науки и техники, экономики, сельского

хозяйства, искусства в других странах. Документальные фильмы приносят в эти страны прогрессивные идеи века, подготавливают и сплачивают ряды борцов за национальную независимость, учат интернационализму, братству, взаимопониманию, развенчивают политику неоколониализма... Не раз говорили об этом гости и участники Ташкентского кинофорума, благодарили за творческую и техническую помощь, оказанную развивающимся странам советскими кинематографистами.

Большой путь проделало документальное кино Узбекистана, создавая летопись наших дней. Разнообразны жанровые, тематические, художественные особенности картин, делающихся на Ташкентской студии документальных фильмов. За последнее время у нас появился ряд интересных лент, ставших заметным явлением советского киноискусства, некоторые из них снискали международное признание. Существуют, конечно, и слабые, малозначительные произведения, сделанные шаблонно, по старинке.

Но перспективы развития кинематографа, как и всякого другого вида искусства, всегда связаны с притоком творческой молодежи. Подавляющее большинство специалистов на нашей студии составляет молодая национальная интеллигенция, получившая образование во ВГИКе, ЛИКИ и других вузах страны. Это режиссеры и операторы, экономисты и художники, сценаристы и редакторы, инженеры. Средний возраст творческого работника не превышает 27 лет. Они пришли на новую студию, оснащенную всем необходимым современным технологическим оборудованием, в новые павильоны и лаборатории. Их энтузиазм, творческое горение, энергия приносят первые плоды: фильм «Ветер весь день» удостоен «Серебряного голубя» на Лейпцигском кинофестивале 1970 года. Думаю, обратят на себя внимание зрителей такие ленты, как «Хлопок — цветок человеческий», «Звезда находит героя», «Устюрт». Хочется надеяться на то, что и многие другие фильмы молодых, которые они создадут в будущем, не пройдут бесследно. Пусть приходят на студию двадцатидвухлетние люди, полные свежих замыслов, стремления творить и экспериментировать. Они нужны нам!

Думаю, что еще в этом году мы получим несколько интересных работ, где запечатлен труд, любовь к простым людям, выращивающим белое золото.

Недавно наша студия обратилась во многие организации, министерства, райкомы, учебные заведения, исследовательские институты с просьбой ответить на вопрос: «Каким вы хотите видеть документальное кино Узбекистана?» Результаты превзошли самые смелые ожидания. Мы получили огромное количество предложений, советов, мнений, которые непременно будем учитывать и включим в ближайшие тематические планы.

Один из фильмов, который мы собираемся снимать в этом году, вызывает на студии особый интерес. В этой картине мы расскажем о колхозе «Политотдел», расположенном под Ташкентом, и его председателе Герое Социалистического Труда, члене Президиума Верховного Совета УзССР Т. Г. Хване. Да и колхоза, лучшего, чем этот, на мой взгляд, нет. Он строился на моих глазах. Пятнадцать лет назад кроме болот ничего там и не было. А сейчас это благоустроенный колхоз с новыми жилыми домами, с широкоформатным кинотеатром, гостиницей, рестораном, стадионом на несколько тысяч человек (в колхозе есть своя футбольная команда, играющая по классу «А»). Я уже не говорю о школах, детских садах, домах отдыха, о двухстах восьмидесяти «Волгах». Я уже не говорю о высоком уровне культуры, о людях, которые получили высшее педагогическое и сельскохозяйственное образование.

О советском человеке, о его колоссальном труде хотим мы делать картину. Это будет скорее фильм-размышление, нежели фильм-портрет; мы попытаемся раскрыть ход мыслей героя, раздумий о том, каким должен быть современный колхоз. Хочется сделать ленту, достойную этого человека...

Думаю, что только в документальном кинематографе с его оперативностью, вмешательством в сегодняшний день возможен задуманный фильм. Именно документалисты не могли

пройти мимо такого явления, не могли не увидеть ростки, а вернее, буйные побеги нового, которое пришло на нашу землю. В этом пристальном внимании к фактам реальности, к фактам, которые превращаются в событие, в обнаружении и исследовании черт будущего, таящихся в настоящем, и есть специфика, принципиальная сила советского документального фильма.

Ташкент

Сценаристу ***Геворку Айряну:***

— В чем видятся вам проявления национальной формы в современном документильном кино?

— На мой взгляд, существует несколько общих признаков, характеризующих специфику любого национального искусства.

Прежде всего это правдивое отображение действительности на экране — как в художественном фильме, так и в документальном. Искусство должно выдвигать и защищать передовые тенденции жизни, прогрессивные формы развития общества. И отвергать отжившие явления, предрассудки и даже традиции, которые некогда, на определенном уровне развития данного народа, считались национальным признаком, а сейчас с изменением экономических, политических, социальных основ жизни постепенно отмирают. Одним из признаков культуры социалистических наций является взаимоотдача, взаимообогащение и взаимовлияние искусства братских республик, когда одна нация открывает двери перед знаменательными явлениями другой национальной культуры и лучшее становится всеобщим достоянием.

Язык искусства — могучее средство общения между народами. Его жизнедеятельность определяется способностью правильно передать склад мышления народа, самобытность данной нации.

...В прошлом году я был в одной из зарубежных стран, смотрел много картин, но хочу остановиться на двух художественных лентах.

В одной рассказывалось о второй мировой войне. Действие происходило на территории оккупированной страны; герои картины — представители той же нации, что актеры-исполнители. Были как будто бы все предпосылки для того, чтобы фильм приобрел черты национального своеобразия. Однако лента эта не стала таковой по простой причине: в ней был нарушен принцип достоверности изображения. Жизнь была показана искаженно: получалось, что вся тяжесть последней войны легла на плечи одного народа. Проявленная авторами национальная ограниченность лишила картину интернационального звучания, обескровила ее художественные качества.

Другой фильм — экранизация классического национального произведения. Главную роль в нем исполняла итальянская актриса, снимали картину на территории другой страны. Но эта работа оставила впечатление глубоко национального произведения. Заслуга ее авторов заключается в правдивости, в точном отображении взаимоотношений людей, общности их интересов. Фильм явился примером произведения национального по сути, интернационального по звучанию.

Я не случайно рассказал об этих картинах. Хочется еще раз подчеркнуть мысль о том, что признаки национальной культуры проявляются не в поверхностном взгляде и чисто внешней принадлежности произведения искусства к той или иной стране, а во внутренних связях и глубоком осознании народного характера, его идеалов, устремлений и борьбы, интернациональных отношений с другими народами.

На мой взгляд, стремление к такому именно подходу к жизни характерно для некоторых работ Ереванской студии документальных фильмов. Подлинно национальное содержание

этих лент выражается во внимании к тому ценному, живому и неувядаемому, что создал армянский народ на протяжении своей истории. Национальное своеобразие этих работ обогащает интернациональную культуру в целом, ибо не противостоит интересам других культур, а, напротив, является вкладом в их всестороннее развитие.

Первые кадры армянской кинохроники запечатлели вступление победоносных отрядов Красной Армии на нашу землю в период установления Советской власти. Значение этих незабываемых кадров-документов исторически бесценно. Но в них заложен и большой художественный смысл. Ведь документальное кино предшествовало созданию художественных фильмов в нашей республике. Именно с документальных лент началось художественное освоение нашей истории. Основы будущего игрового кинематографа, его принципы лежали в этих ранних документальных фильмах.

Многие наши режиссеры, такие, как Л. Вагаршян, Л. Исаакян, Г. Мелик-Авакян, работают и в художественном и в документальном кино. Естественно, что они нередко обращаются и к традициям документалистики, тем более что в современном художественном фильме внимание к документу приобретает подчас принципиальное драматургическое и психологическое значение.

И сейчас, когда преодолен немалый, наполненный поисками путь, документальное кино, перейдя от простой фиксации факта к обобщению явлений действительности, к поднятию документа на уровень искусства, обогащает свою палитру, утверждает себя с новой силой. Возвращаясь к прошлому, напомню, что в 1946 году режиссерами Г. Баласаняном, Л. Заргаряном, Л. Исаакяном — теперь ветеранами кинопублицистики — была создана одна из лучших лент в истории нашего документального кино — «Страна родная». В ней раскрывались страницы двухтысячелетней многострадальной истории армянского народа. Работа осуществлялась под художественным руководством Александра Довженко, ему же принадлежал и дикторский текст. Талантливейший мастер оказал большую помощь кинематографистам Армении. Ему удалось раскрыть сущность национальной истории республики, приобщиться к ее культуре и в результате создать удивительный по настроению, эмоциональному воздействию и силе проникновения о б р а з Армении. Эти традиции интернационализма и творческой дружбы легли в основу дальнейшего становления армянского документального кинематографа.

За последние пять лет Ереванской студией выпущено несколько десятков короткометражных и две полнометражные ленты. Эти картины, разные по своим художественным достоинствам, стремятся запечатлеть и проанализировать новые значительные свершения, которые произошли на территории древней страны в условиях социализма.

Я хочу особенно отметить своеобразный, интереснейший фильм режиссера Г. Мелик-Авакяна «Семь песен об Армении». Его успеху способствуют эпическая взволнованность и очень проникновенный поэтический текст, написанный Геворгом Эмином, прекрасная операторская работа А. Явуряна. Авторы размышляют о прошлом и настоящем своей родины, о судьбе и труде своего народа, его стремлениях и чаяниях. В этом году вместе с режиссером Л. Исаакяном я закончил работу над документальным фильмом «Сказ о большой правде». Мы стремились направить внимание зрителей на сегодняшний день республики, рассказать о масштабности свершений, происшедших в экономике и сельском хозяйстве, науке и технике, о достижениях культуры и искусства. Динамичным ритмом повествования, точным выбором фактов, документов и объектов съемки нам хотелось передать красоту и мощь Армении, свою бесконечную гордость за нее.

Мне кажется, что лирико-эпическая картина «Семь песен об Армении» и фильм «Сказ о большой правде» взаимодополняют друг друга, создают развернутую документальную панораму жизни республики в нашу эпоху.

Работы А. Вагуни, А. Пелешяна, А. Шахбазяна — талантливых кинематографистов, пришедших на студию из стен ВГИКа, отли-

чаются свежестью мысли, оригинальностью замыслов и их воплощения. Молодежь полна творческих исканий, стремлением «дышать собственными легкими». Обращаясь к тематике наших дней, к проблемам, близким и волнующим сегодня людей различных стран, они остаются верными национальным традициям в искусстве, не отрываются от родной земли.

По природе своей документальное кино всегда актуально и злободневно, всегда находится в центре событий. Поэтому радует то обстоятельство, что на смену внешне красочным экзотическим фильмам о Востоке пришли в наш кинематограф серьезные раздумья о действительности, о жизни народа. Поиски монументальной и поэтической формы подчинены темам и идеям времени. Стремлению показать ростки нового соответствует и манера подачи материала. Форма здесь не самоцельна — через нее авторы стремятся наиболее полно выразить содержание.

В свое время на армянское киноискусство большое влияние оказала национальная литература. Главные ее черты, ее гуманистические идеалы, интерес к проблемам национального характера унаследовало и документальное кино. Мы часто говорим о национальном складе героя, подразумевая лишь чисто внешние свойства его характера. Не легко раскрыть суть национальной психологии, уловить внутреннюю самобытность, почувствовать душу народа. Несомненной удачей на этом пути был фильм режиссера Л. Вагаршяна «Мартирос Сарьян». Авторы картины не только рассказали о творчестве выдающегося художника, но раскрыли природу национального в его работах, показали и истинно национальный характер знаменитого живописца. И не случайно, наверное, во многих документальных лентах последних лет мы снова и снова встречаемся с Мартиросом Сарьяном, художником, чей образ и чьи творения стали символом Армении, воплощением ее национального духа.

От классической национальной литературы пришли в наше документальное кино и открытая публицистичность, гражданский пафос. Современный документальный фильм уже не только информационен, он имеет большое воспитательное значение, превращается в активное и действенное оружие идеологической борьбы. Мы ждем от наших документалистов новых открытий тем и героев, новых оригинальных решений. Мы хотим видеть наш документальный кинематограф истинно большим и мудрым искусством. Только подлинно национальное произведение может подняться на эти высоты. Ибо чем глубже национальная природа искусства, тем интернациональнее признание.

Ереван

Драматургу ***Александру Корнейчуку:***

— Уже на закате своих дней Л. Н. Толстой сказал одному журналисту о только что родившемся тогда киноаппарате: «Эта цокающая штучка с вертящейся ручкой перевернет что-то в нашей писательской жизни... Нам придется приладиваться к бледному полотну экрана, к холодному стеклу объектива. Понадобится новый способ писания». Сбылось ли это предвидение? Ощущаете ли вы влияние кинематографа на литературу, на писательскую технику? Согласны ли вы с распространенным за последние годы среди критиков определением: кино—роман XX века? Повлиял ли кинематограф на самый механизм читательского восприятия?

— На механизм читательского восприятия оказывает влияние прежде всего культурный уровень читателя, его восприятие общественных процессов. Кино как один из весьма активных компонентов культуры также оказывает влияние как в хорошую, так и в плохую сторону. Все зависит от идейно-художественного качества фильмов. В такой же мере это относится и к литературе. Литература и кино имеют собственные пути развития. Формула «кино — роман двадцатого века» неверна.

Писателю ***Григорию Бакланову:***

тот же вопрос

— Честно говоря, провидение Толстого не может не удивлять. И не только потому, что очевидное сегодня не было очевидным полвека назад, но и потому особенно, что гении, когда дело касается не своей, а смежной области, бывают очень и очень консервативны. А Лев Толстой к тому же был, на мой взгляд, одним из самых некинематографичных писателей. Не случайно при экранизации его романов чаще удавалось передать внешнее, но не то, что составляло суть понимания жизни Толстым, что породило его столь многосложную фразу, что заставило его включить в «Войну и мир» философские главы. И чтение мыслей автора с экрана, которое имеет много специальных названий, а в сути своей не отличается от того, что в старых пьесах обозначалось ремаркой «в сторону», делу не помогает.

Кинематограф, вне всякого сомнения, оказал определенное влияние на эволюцию литературной техники. И я бы тут в первую очередь выделил принципы монтажа. Они гораздо емче старых способов композиции романа. Соединением несоединимого достигается порою такой силы эмоциональное воздействие, такой эмоциональный взрыв, какого не знало постепенное, плавное развитие событий. Вообще, настоящий кинематограф учит быть экономным, учит отдавать часть работы зрителю, превращая его из сопереживающего в соучастника.

Однако это и другие достижения кинематографа падали на благодатную почву. Ибо, как предсказывал Толстой, уже понадобились новые способы писания. Поиски шли параллельно во всех видах искусств, поиски способов отражения жизни, сделавшей невиданный скачок и продолжавшей убыстрять темпы. Поиски эти, вполне естественно, были взаимопроникающими, а первопричиной оставалась жизнь. Тут невозможно отделять одно от другого, как нельзя, скажем, отделить новые принципы архитектуры от тех небывалых возможностей, которые дали архитекторам и строителям новые материалы, новая техника.

Порожденный жизнью, ее новыми требованиями и возможностями, кинематограф, в свою очередь, оказывает влияние на жизнь и на все способы отражения ее. Точно так же, как и литература.

Утверждение, что кинематограф по сравнению с литературой вторичен, как и утверждение, что кино — это роман XX века, на мой взгляд, ничем не отличаются от спора, кто главней, папа или мама? Просто, у каждого из этих видов искусств свои способы воздействия, и есть вещи, которые в кинематографе достигаются проще и лучше, а есть вещи, которые под силу только литературе и никакому другому виду искусств.

Когда, например, говорят, что на экране трудней всего передать сам процесс мышления, созревания мысли (а это всегда было сильной стороной литературы), когда я вот тут писал выше об ухищрениях, применяемых при экранизации романов Толстого и ведущих, в общем, к потерям и облегченному, событийному их истолкованию, не обязательно искать объяснение в частной неудаче того или другого художника. Может быть, тут есть причины общие? Умный военачальник развивает наступление не там, где было предначертано, а там, где обозначился успех. При всем взаимопроникновении, при всей родственности задач и целей у литературы есть свои сильные стороны, у кинематографа — свои. Нужен ли тут максимализм? Не лучше ли развивать то, что свойственно, а не стараться все объять?

Даже такая всеохватывающая форма, как роман, никогда в прошлом не старалась вместить в себя и драму, и музыку, и философию, хоть и обращалась к ним. Всем хватало дела дополнять и обогащать друг друга. Почему кинематограф непременно должен кого-то вытеснять: роман или театр? Почему телевидение — а разговоры об этом уже ведутся —

непременно должно вытеснить кино? Время показало, что литературе и кинематографу суждено развиваться вместе, взаимообогащаясь. А когда телевидение найдет себя и где-то потеснит кинематограф, он не проиграет от этого, а выиграет в условиях подобной конкуренции. Он либо сосредоточит силы на том, что ему одному присуще, либо обретет новое качество. Так, в частности, оказывается, что кинематограф способен быть не только зрелищем для массовых аудиторий, но способен войти в квартиры. Изобретение приставки к телевизору дает возможность демонстрировать у себя дома, на своем экране любые фильмы. А это значит, что в недалеком будущем возникнут домашние кинотеки по образу домашних библиотек, это значит, что кинематограф приобретает еще и качество индивидуального общения с каждым человеком. До сих пор это было преимуществом только книги.

Чтобы ответить на вопрос, какое влияние оказал кинематограф на механизм читательского восприятия, нужны, видимо, социологические исследования, а не домыслы. Не оказать влияния, конечно, не мог, но, думаю, не всегда, в лучшую сторону. Хотя и справедливо соображение, что лучше раз увидеть, чем сто раз услышать, вряд ли будет правильно сказать: лучше раз увидеть, чем сто раз прочесть. А кинематограф, не заменив книги, многих отучил от нее. Но это, безусловно, весьма частное соображение.

*Режиссеру **Андрею Тарковскому:***

— В критике, в киноведении понятия «авторский кинематограф», «режиссерский кинематограф» употребляются то как синонимы, то в обособленном значении — термины еще не определились. Какой смысл вкладываете вы в эти понятия?

— Кино, безусловно, искусство авторское. Хотя я не считаю правомерной такую формулировку. По-моему, не существует кинематографа авторского и неавторского, режиссуры авторской и неавторской. Что касается так называемого неавторского кинематографа, то это попросту нетворческая продукция. Поэтому такое подразделение, на мой взгляд, и выглядит очень искусственно.

Собственно говоря, кинематограф становится авторским в тот момент, когда «просто кино» перерастает в искусство, когда личность художника настолько значительна, что определяет собой художественные качества произведения.

Следовательно, понятие авторства в кино — понятие качественное. Хороший кинематограф — авторский. Хороший режиссер — личность, которая обладает индивидуальностью и определенными взглядами на явления жизни.

К большому сожалению, у нас еще слишком часто проблему авторства в кино подменяют проблемой взаимоотношений режиссера и сценариста. Вместо того чтобы вникнуть в сущность вопроса, пытаются отделаться механическим установлением пропорций: «здесь» от режиссера меньше, «здесь»— больше, а от кого больше — тот, мол, и автор. Такой подход уводит нас от сути разговора.

Авторская работа режиссера в кино начинается с выбора сценария, то есть с присвоения идеи будущего произведения. Идеи, заложенные в сценарии, режиссер переводит в плоскость своего замысла. Только тогда, когда те или другие идеи станут своими, режиссер сможет воплотить их на экране. Замысел, ставший режиссерским, может и отойти от литературной основы. Потому не столь важно, разрушит он стройность написанного сценаристом или нет. Главное — выразить идею. Если я разрушаю замысел сценариста, то в процессе работы у меня должно возникнуть нечто «третье», вырастающее на руинах сценария.

Необходимость такого конфликта со сценарием дает иногда положительный результат — возникает м о я, режиссерская, авторская интерпретация идеи сценария.

Это, конечно, не значит, что фильм можно снимать и без сценария. Хорошая литература дает режиссеру своего рода эмоциональный импульс, создает определенное настроение, вводит его в атмосферу действия. Но замысел окажется для режиссера важным и ценным только тогда, когда поставленная проблема станет личной, авторской. Это процесс столкновения присваиваемого опыта с собственным, и это же процесс преодоления — он в авторском понимании пережитого режиссером и в его авторской расстановке акцентов. Процесс этот касается любых, пусть самых общих проблем.

...К какой бы теме ты ни обращался, важно помнить одно: режиссер станет полноправным автором своего произведения лишь тогда, когда в его фильме возникнут свой образный строй, своя особая система мыслей об окружающем мире. Но достигнуть желаемого можно только в том случае, если ты сумеешь точно все взвесить и определить для себя свои возможности.

Найти свои рамки в выражении любых идей — это и значит найти самого себя. Порой невероятно трудно определить эти собственные рамки, которые дадут тебе возможность выразить себя через проблемы произведения. Но как ни мучителен этот процесс, твой замысел обязан пройти через фильтры, должен быть понят тобой, чтобы стать достоянием других.

Процесс кристаллизации замысла требует от режиссера огромного напряжения воли. Воля в творчестве, на мой взгляд, имеет решающее значение. Постоянно внушать себе... Думать... ходить и думать... засыпая, думать... думать даже во сне...

Воля в кинематографическом творчестве имеет и обратную сторону. Очень часто режиссеру приходится взрывать свою же собственную концепцию, с великим трудом созданную во имя единства и целого, для того чтобы не превратиться в догматика. В конечном счете талантливый режиссер часто создает великолепную, стройную концепцию, собирается следовать только ей, но вдруг ни с того ни с сего разрушает ее, ибо хочет приблизиться к самой жизни в стремлении подняться над идеей того или другого конкретно взятого эпизода.

Я полагаю, что искусство — форма познания. Надо все время искать новое, по-новому смотреть на обычные вещи. Опыт нашей жизни откладывается в сознании. Ваша память плюс собственные эмоции плюс проблемы современности — вот путь осуществления замысла. Если же ты буквально последуешь какой-то, пусть превосходной, концепции, то можешь непоправимо повредить живую ткань фильма и в результате получишь мертворожденное произведение. Борьба с собственной концепцией нередко способна придать фильму цельность и эмоциональность, без чего нет настоящего искусства.

Кинематограф занимается познанием законов жизни с целью максимального приближения к ней. Индивидуальность автора всегда влияет на отбор тех чувственных связей с жизнью, которые он хочет или в состоянии восстановить. (Я имею в виду те многочисленные и разнообразные связи, которые существуют между человеком и средой, которую он воспринимает.) Автор пропускает обстоятельства через себя. Бывает, что ткань произведения иногда разрушает замысел автора. Пытаясь восстанавливать в с е связи, автор, случается, лишает фильм авторской индивидуальности, и материал мстит ему. Чем меньше связей восстанавливает автор, в тем более яркие и интересные образы превращаются они на экране. Важно добиться иллюзии жизни, а не буквальной фиксации события, в конечном счете.

Кинематограф способен фиксировать время, чего не в состоянии достигнуть никакой другой вид искусства (кроме телевидения). Но если мы зафиксируем на пленку жизнь реального человека от рождения до смерти, то в этом еще не будет искусства. Суть авторской работы как бы в ваянии из времени. Приходит художник, отбирает материал, выбрасывая все лишнее, ненужное, оставляет только то, что существенно, необходимо, обязательно,— и неожиданно возникает произведение киноискусства.

Критику ***Ростиславу Юреневу:***

— Каковы, на ваш взгляд, реальные проблемы и перспективы развития современной кинокритики?

— Кинокритикой я занимаюсь давно, и это прискорбное обстоятельство позволяет мне предаться на несколько мгновений воспоминаниям. Я хорошо помню те времена, когда во всех докладах и выступлениях утверждалось, что, во-первых, кинокритики у нас нет, а, во-вторых, она совершает тяжелые ошибки. Мистический удел отсутствовать, но ошибаться действовал угнетающе, и кинокритики поразбрелись — кто в журналистику, кто в кинодраматургию, кто в безвестность. Но самые морозоустойчивые остались. И вот теперь, примерно за последние пятнадцать лет, у нас вырос отряд человек в полтораста. Есть десяток докторов искусствоведения, несколько десятков кандидатов, есть критики не только в Москве, но и в Ленинграде, Киеве, Тбилиси, Ташкенте, Ереване, Риге и даже в городах, где нет киностудий, но есть, разумеется, газеты и кинотеатры.

Полтораста кинокритиков! Может показаться, что предостаточно, даже — многовато. Однако — наоборот, еще очень мало. Дело в том, что кинокритика у нас теснейшим образом связана с киноведением и с редактированием. То есть профессия наша сводится не только к оценке и анализу современных процессов и произведений киноискусства на страницах периодической печати, но и к более глубокому изучению истории и теории кино, к пропаганде киноискусства через телевидение, радио, лекции в клубах и выступления перед киносеансами, а также к участию в производстве фильмов в качестве редакторов, методистов, членов художественных советов и т. д. и т. п. И если среди киноведов есть однолюбы, работающие только в газете, только в Госфильмофонде или только в сценарном отделе киностудии, их профессия — киноведение — шире их индивидуальных интересов.

А должна в ближайшем будущем стать еще шире. Ведь будут же, наконец, у нас созданы все условия для работы киноклубов, этих проводников кино в массы, будут они превращены в достойных воспитателей эстетических вкусов, в борцов за подлинно высокое и народное киноискусство. Ведь наладится же у нас применение кино в школьном учебном процессе, а вслед за ним и изучение киноискусства в педагогических вузах и в школах. И ведь тогда понадобятся не сотни, а тысячи киноведов, и эти люди сделают кинокритику авторитетной и тонкой даже на страницах районных газет и в передачах районных радиоузлов.

Но из невеселого прошлого я слишком уж смело перенесся в радужное будущее. Поговорим лучше о настоящем.

Еще и сейчас можно услышать речи о ненужности кинокритики. Не на страницах прессы (в редакциях-то сидят критики!), а с трибуны Союза кинематографистов. То режиссер Б. заявит, что только равные ему таланты могут его критиковать, то даже мудрейший Г. вдруг придет к выводу, что критика должна проводиться самими режиссерами, то режиссер К. признается, что никогда не читал рецензий на свои картины.

Ну что ж! Я не вполне уверен, что режиссер Б. считает, что равные ему таланты в киноискусстве существуют, я не совсем понимаю, почему же режиссер К., не читающий рецензий, обижается на них, я вполне уверен, что не только режиссеры, но и операторы, актеры, декораторы, музыканты могут быть отличными кинокритиками. Критические статьи Эйзенштейна, Пудовкина, Вертова, Довженко, любовно собранные и изданные, являются не только гордостью, но и основой киноведения. Статьи и книги режиссеров С. Юткевича, М. Ромма, С. Герасимова постоянно обогащают кинокритику. А как глубоко пишут операторы А. Головня, Р. Ильин, М. Меркель, какие интересные статьи пишут И. Сав-

вина, В. Санаев! И никто не заставит режиссеров писать только о режиссуре, актеров писать только об актерской игре... И это естественно...

Исторический опыт человечества показал, что оценки художественных процессов и явлений даются не только самими художниками, но и профессиональными критиками. Вспомним Белинского и Плеханова, а то и Аристотеля, не писавшего ни трагедий, ни комедий, но создавшего бессмертную «Поэтику».

Право на существование, право на суждение и более того — на сознание того, что критика является художественным творчеством, критик завоевывает беспристрастностью и страстностью. Беспристрастность редко доступна художнику, вложившему все силы в свое произведение и поэтому уверенному, что произведение это прекрасно. Трудно художнику беспристрастно судить и о произведениях своих коллег, чьи методы и интересы отличаются от его собственных. Критик, разумеется, тоже всегда имеет свои симпатии и антипатии, свои критерии и вкусы, но ему легче быть объективным. А объективность рождается только страстной любовью к искусству, страстной заинтересованностью в его судьбах, чувством личной ответственности за его успехи и неудачи. Художник отвечает за себя, критик и за себя и за художника.

А это налагает на критика очень большую ответственность. Он обязан быть и гражданином, и ученым, и поэтом. Быть всегда принципиальным, объективным и доброжелательным, всегда влюбленным и требовательным, отзывчивым и строгим. Глубоко и тонко судить о фильмах, не допуская ни слащавых славословий, ни грубых «изничтожений». Знать творческие пути, биографии, характеры и пристрастия, слабости и неповторимые достоинства художников. Критик обязан быть на уровне современных достижений философии и социологии, политики и экономики. И, наконец, критик обязан быть патриотом — любить свой народ, знать его чаянья, отстаивать его интересы. Нет, не демагогически и самонадеянно вещать от имени народа, а стремиться познать и выразить его потребности.

Много этих условий и не легко их выполнять. И наша советская кинокритика может расти и совершенствоваться только при общественной поддержке, только осознавая свою необходимость.

Несмотря на нашу молодость и малочисленность, несмотря на весьма скромное положение, занимаемое в кинематографическом мире, нам есть чем гордиться. Не только труды Эйзенштейна, Пудовкина, Вертова, но и работы киноведов Белы Балаша, В. Б. Шкловского, В. К. Туркина, Н. А. Лебедева и других основоположников советского киноведения, а также киноведов последующих поколений переводятся на иностранные языки, тщательно изучаются за рубежом. Нами написаны коллективные обобщающие труды по истории советского и зарубежного кино, работы по многим важнейшим проблемам кинематографической эстетики, даны критические портреты многих советских и иностранных режиссеров и актеров. Нашими силами живут и пользуются читательским спросом журналы «Искусство кино», «Советский экран». Нами широко используются новые формы пропаганды киноискусства — создаются документальные фильмы и телевизионные передачи о кино, читаются лекции, проводятся конференции зрителей.

Но именно в этой атмосфере подъема, расширения круга обязанностей, роста профессиональных кадров с особой ясностью вырисовываются недостаточность наших трудов и усилий, малая активность, неокрепший еще авторитет. Ведь именно киноведы и кинокритики должны стать связующими звеньями между всеми многочисленными творческими профессиями в кинематографе. Именно киноведы должны сплачивать усилия кинематографистов вокруг задач художественного освоения важнейших тем современности, вокруг разработки новых выразительных возможностей киноискусства. Именно критики должны бережно поддерживать те фильмы, в которых воплощены черты людей социалистической формации или те поучительные эпизоды нашего прошлого, которые воспитывают в людях патриотизм. Именно мы должны вести серьезную и непрестанную борьбу с упадочным

декадентским искусством, с бескрылым ремесленничеством, с сухой дидактичностью!

Для того чтобы позиции наши укрепились, чтобы дело наше росло, необходимы организационные условия. Нужны газета «Кино» и научно-исследовательский киноцентр. Журналы, несмотря на все свои достижения, не могут угнаться за стремительным потоком жизни. Сколько фильмов, выпускаемых нашей кинематографией, совсем не имеют рецензий, никак не освещаются критикой? А ведь интерес к кино настолько велик, что даже маленькое еженедельное приложение к газете «Советская культура» расходилось многотысячными тиражами.

Создалось странное положение: кино не только важнейшее из искусств, но и единственное из искусств, не имеющее своего научно-исследовательского центра. Конечно, работа ведется и на кафедрах и в кабинетах Всесоюзного государственного института кинематографии, и в секторе Института истории искусств, и в Госфильмофонде, и в секции критики СРК, и в Бюро пропаганды советского киноискусства и в редакциях журналов. Все эти организации нужно сохранить, их деятельность нужно координировать. Но нужен и киноведческий центр. В нем должны быть сосредоточены все фильмы, имеющиеся в фильмотеках, большая библиотека с периодикой на разных языках, картотека творческих работников, фильмографические, библиографические кабинеты, просмотровые залы, монтажные столы, а также музей и фототека. Подобные институты есть в Англии, Франции, США... Наш должен быть самым современным, самым лучшим! Организация такого центра поможет нам заполнить пробелы нашего киноведения. А пробелов этих — множество!

У нас нет еще ни научной, ни популярной, рассчитанной на зрителей книги по теории кино. Мы переводим и выпускаем Лоусона, Базена, Аристарко, и это хорошо, но нужно же написать свою, современную теорию кино. Мы переводим книги Мэнвелла, Мартэна, Линдгрена, а наши киноклубы и киноуниверситеты не имеют доступных, ясных и интересных советских работ о специфике кино.

У нас нет еще больших научных монографий о наших кинематографических классиках. И если над творчеством Эйзенштейна, Довженко, Вертова идет большая работа — Пудовкин несправедливо забыт, даже его литературные труды не собраны. Недооценен наш первый теоретик Кулешов. О Савченко, Ромме, Герасимове есть толко популярные книжки, о Перестиани, Юткевиче, Донском нет даже и популярных брошюр. Не исследовано творчество таких корифеев операторского мастерства, как Головня, Тиссэ. Не исследован творческий и теоретический вклад кинодраматургов Туркина, Шкловского, Зархи. О киноактерах пишется очень много, но качество этих писаний в подавляющем большинстве низкое: вместо увлекательного искусствоведения — рекламные россказни, восторженная болтовня.

Особенно много восторженной болтовни о зарубежных артистах. В сборниках о популярных актерах Америки и Европы помещается одинаково восхищенный лепет и о серьезных мастерах и о коммерческих «звездах».

Справедливо отдается дань талантам таких кинорежиссеров, как Феллини, Висконти, Фейдер, но советские авторы слишком уж покорно следуют концепциям Базена, Ажеля, Ронди и других буржуазных критиков, не замечая в творчестве больших мастеров мучительных противоречий, болезненных метаний, а порою и реакционных ошибок. Забывая традиции русской демократической критики, сходя с позиций социалистического реализма, некоторые советские критики снисходительно похваливают, а порою и поругивают представителей прогрессивных реалистических направлений в зарубежном кино, сокрушаясь узостью их кругозора, несмелостью приемов. Зато томительные метания и болезненные изыски модернистов выдаются ими за наивысшие художественные открытия.

В долгу мы и перед кинематографистами социалистических стран. Небольшое количество тоненьких брошюр о кино Чехословакии, Германской Демократической Республики, Венгрии, Болгарии, Югославии свидетельствует лишь о наших симпатиях к братским кинема-

тографиям, но не о внимательном изучении их трудностей и достижений. Несколько лучше обстоит дело с изучением польского кино, но и здесь комплименты порою подменяют взыскательную дружескую критику. В периодической печати мы часто хвалим произведения, подвергающиеся у себя на родине справедливой критике и тем самым мешаем нашим коллегам, критикам социалистических стран, бороться за качество отечественных фильмов.

Совсем не тронуты нами японская и индийская, латиноамериканская и арабская кинематографии, а ведь это — целые миры со своей интереснейшей проблематикой, историей, стилистикой.

Перечисление отсутствующих книг, «белых пятен», нерешенных вопросов — задача неблагодарная. Можно заниматься ею до бесконечности, ибо необъятны возможности кино, необозрим его творческий опыт, огромно влияние кино на духовный мир человечества. И это должно не обезоруживать нас, советских киноведов, а вдохновлять. Перед нами — широкое поле деятельности.

Но чтобы вспахать это поле — нужно набираться сил. А силы прибывают в процессе борьбы, споров, дискуссий. Не слишком ли мы спокойны? Не отдает ли наше спокойствие равнодушием?

Увы, но критик обязан уметь ссориться! Увы, критик не должен бояться обидеть кого-либо своими суждениями. Надо только быть уверенным в их правоте. Надо только быть последовательным и принципиальным.

А у нас превалирует хвалебная, поздравительная, комплиментарная критика. Постоянная позиция многих — если фильм не нравится, лучше о нем ничего не писать! А уж если понравился — стоит ли упоминать о недостатках? Тем более если фильм принадлежит известному, влиятельному художнику.

Редки у нас дискуссии, столкновения мнений на страницах печати и на трибунах Союза кинематографистов. Чаще всего дискуссии и обсуждения устраиваются не для того, чтобы выявить различные точки зрения на фильм, а для того, чтобы подтвердить заранее принятую кем-то, благоприятную для авторов точку зрения. А ведь у нас есть не только противоположные мнения, но и разные критерии, различные взгляды на киноискусство. Среди критиков есть единомышленники и противники, есть друзья и враги, есть, к сожалению, даже элементы групповщины... Но обсуждения фильмов проходят благочинно, как архиерейские богослужения.

Любить искусство — значит бороться за него. Бороться за его идейность и убежденность, за его нравственную чистоту, за его глубину и увлекательность, бороться против приспособленчества, коммерческих расчетов, холодного ремесленничества и циничной халтуры. Мне кажется, что советское киноведение хотя и стоит на верном пути еще слишком вяло использует свои возможности, еще слишком робко отстаивает свое место в сложном мире кинематографии.

Актеру ***Юрию Никулину:***

— Из чего слагается успех фильма?

— Да ведь вы и сами знаете, товарищи, что серьезный успех приходит к фильму тогда, когда актуальна его проблематика, когда волнует правда характеров и, конечно, завораживает талант авторов. Есть ли смысл мне, актеру, все это повторять? Я лучше попробую поразмышлять о самых простых причинах успеха фильма с позиции актера, оказавшегося зрителем. Потому что есть связь между отношением актера к сценарию будущего фильма, к роли, которую ему предлагают играть, и зрительским отношением к этой, уже сыгранной роли и ко всей картине в целом.

По сравнению с киноактерами я нахожусь в выгодном положении: работаю в цирке и мо-

гу отказываться от ролей в кино, если они мне не нравятся. К сожалению, это приходится делать часто; три года я совсем не снимался, хотя и прочел десятка два сценариев, в которых мне предлагали играть. Не мог. Уж больно плохие, на мой взгляд, были эти сценарии — скучные, надуманные. Конечно же, я могу и ошибиться, и ошибался — иногда фильм по плохому, с моей точки зрения, сценарию получался неплохим. Но бывало такое крайне редко. А правило хорошо известно: только первоклассный литературный сценарий может стать основой хорошего художественного фильма. Помню, как в свое время предложили мне играть в фильме «Королева бензоколонки». Предложили широко — любую роль, на выбор. Прочел сценарий и отказался — ни одной «живой» роли! Потом специально посмотрел фильм и убедился, что был прав. Но почему плохие сценарии попадают в производство? Неужели десятки умных людей в сценарных коллегиях не видят их слабости? Я, актер, вижу, зритель (заплатив пятьдесят копеек) видит, а они не видят — не могу в это поверить. Наверное, слишком низка требовательность к литературной первооснове фильма, к художественности сценария?..

Если интересен сценарий, актер с радостью возьмется за любую, самую крохотную роль. Опять-таки сужу по себе: отказывался, отказывался, а недавно Ролан Быков предложил попробоваться на небольшой эпизод в своем новом фильме «Телеграмма». Прочел я сценарий и тут же согласился — видно же, что написано талантливо, интересно и просто. Ничего особенного — ребята ищут человека, которому адресована телеграмма, и попадают к разным людям, в разные семьи. Приходят к старику, резчику по дереву. Ему уже много лет, он такой уютный, добрый, выпиливает из фанеры и дощечек разные рамки, фигурки, сценки. А еще он складни делает. Дети заинтересовались: что такое складни? Это песни на дереве. Он выпиливает песни. На одной дощечке — сюжет одного куплета, на следующей — второго и так далее. Причем старик никакой не самородок, не талант — все, что он делает, достаточно примитивно. Но он увлечен своим делом, он весь в этих песнях. Часами выпиливает узоры, с любовью переставляет, показывает свои изделия. Он чувствует красоту окружающего мира и стремится ее выразить. Хочет, чтобы другие люди радовались прекрасному вместе с ним.

Роль мне нравится, и я думаю, что, если удастся ее хорошо сыграть, зрители тоже поймут, почувствуют и полюбят этого милого старика.

Если о несыгранных ролях можно говорить лишь предположительно, то о сыгранных — с некоторой уверенностью. Мне очень дорог и памятен Кузьма Иорданов из фильма Л.Кулиджанова «Когда деревья были большими». Знаю по письмам зрителей, по выступлениям на обсуждениях, что картина была принята хорошо. Наверное, так всегда бывает, когда в характере героя — живое человеческое тепло, душевность. В этих прекрасных качествах зритель, уверен, находит много хорошего, настоящего от себя. Если он сам хороший человек. А может, в каком-то сухом и неприятном человеке в ответ на сыгранную тобой роль отзовется далеко запрятанная красивая и чистая струна, и он поймет, что одной суровости и требовательности мало, что людям всегда нужны забота, внимание, участие... «Что чувства добрые я лирой пробуждал...»— очень важно, чтоб это было в фильме. На доброе человек отзовется добрым. А если актера ничто не радует в роли и он вынужден браться за нее, прямо скажем, только лишь ради заработка — разве может такая роль согреть зрителя?

Нужны роли полнокровные, умные. Чтобы зритель не мог сразу же сказать: «Это все я знаю, это я уже видел». Тогда ему не интересно, скучно, и получается, что фильм снимали зря — он не принес пользы. Поэтому мне кажется неоправданным повальное увлечение экранизациями. Об этом много говорят, но мало что меняется от разговоров.

В заключение хочу несколько слов сказать, конечно же, о кинокомедии. Их должно быть больше. Потому что остроумное зрелище дает людям заряд оптимизма, развивает в них чув-

ство юмора. В хорошей комедии находят свою долю смешного самые различные люди. Сегодня я привлек этого парня примитивной трюковой шуткой, но ему было весело, он смеялся. Пошел еще раз на эту же картину с девушкой или приятелем, увидел еще что-то, чего не заметил в прошлый раз, засмеялся уже над шуткой более тонкой. Глядишь, дело пошло: он становится восприимчивей к шутке. У него жизнь становится богаче.

Но добиться успеха в жанре комедии немыслимо трудно. Его невозможно предвидеть, проверить предварительно. В цирке, например, гораздо легче. Сыграли миниатюру — и по реакции зала видим, где провал, где неточность. Пробуем, ищем, на следующем представлении играем — ага, вот здесь уловили, а финал по-прежнему смазан. Но самое основное в репризе — концовка, точка. Снова ищем, проверяем, и в конце концов получается. Не получается — можно отказаться. В кино тоже проверяешь себя, но — на зрителе, когда уже ничего не изменишь.

Во время съемок режиссеру и актерам приходится рассчитывать на собственный юмор, опыт и интуицию. Отсняли сцену и часами спорим: смешно или не смешно. С трепетом ждем: примут или нет. Бывает, думаем — этот кадр проходной, а в зале смех. А иногда бьемся, стараемся — мол, вот тут-то уж посмеются — ничуть не бывало. Снимали, например, сцену погони в фильме «Кавказская пленница», были уверены в реакции зрителя. И в зале смеялись, да не так, как мы ожидали. А были сцены, где Гайдай вмонтировал какую-то вставку, скажем, взгляд из-за дерева, и кадр так вписывался в эпизод, так срабатывал, что вызывал в зале взрыв смеха. Точность детали, точность попадания — самое сложное в работе над комедией. Научиться, мне кажется, этому нельзя, это природное чувство смешного...

О причинах успеха фильма можно говорить много. Но главная все-таки одна: нужно снимать так, чтобы зритель верил увиденному. Нужно честно рассказывать ему о жизни, о ее радостных, смешных, печальных и славных минутах. Честно и талантливо.

Режиссеру ***Феликсу Соболеву:***

— Какие тенденции, какие творческие задачи вы считаете наиболее перспективными и злободневными для современного научно-популярного кино?

— Современный человек хочет понять, хочет осмыслить время, в котором живет, время научно-технической революции. Время переворотов в науке и технике, которые влияют на нашу жизнь, готовят перевороты в нашем сознании. И здесь возникает первейшая задача современного научного кино — задача злободневная и насущная. Задача осмысления мира, осмысления всего происходящего с точки зрения последствий, вытекающих из научно-технической революции. Практически это означает не только (и, наверное, не столько) увеличение количества научно-популярных фильмов, посвященных проблемам научно-технической революции,— это означает необходимость в новом взгляде на вещи — в любом фильме, будь он о пуске нового стана, об экономике, психологии и, наконец, о путешествии по Москве-реке.

Не простое объяснение, не лекция в чистом виде, не только информация, но попытка философского осмысления действительности. Это очень сложная задача. Сложная уже потому, что нам надо переделывать самих себя. А это так же трудно (а может быть, еще труднее), как кузнецу отказаться от молота и наковальни и взять в руки панель с кнопочным автоматическим управлением.

Мы пропели немало гимнов технике. Но мы редко видели в подобных процессах проблемы человеческие: перестройку образа мыслей человека, изменение его отношения к технике, которое ведь не исчерпывается его восхищением, а порождает множество более или менее личных и общественных проблем,

что сейчас называют «социальными последствиями научно-технической революции».

Итак, вторую задачу — насущную, актуальную, стоящую сегодня перед научно-популярным кино,— я бы назвал задачей «очеловечивания» наших фильмов, поворот к человеку — и в прямом (кинематографическом) и в переносном (философском) смысле.

К решению этой задачи наш кинематограф готов, потому что в этом направлении работает немалая группа кинематографистов. И работает довольно успешно. Это видно по фильмам С. Райтбурта («Этот правый, левый мир»), В. Архангельского («Дни доктора Березова»). В этой связи я бы хотел назвать и режиссеров с нашей Киевской студии научных фильмов — Теймураза Золоева, Владимира Хмельницкого. Эти кинематографисты заставили многих пересмотреть точку зрения на человека в научном кино, как на persona non grata, как на «второй план», как на «задник» машины. Таких режиссеров, операторов, сценаристов много и на других студиях.

Этот факт настраивает меня оптимистично: я уверен, что научно-популярный кинематограф, обратясь к человеку, к его потребностям, проблемам, чувствам, стремлениям, идеалам, не только обогатит себя, но и «приворожит» зрителя, поднимет в его глазах престиж научного фильма, и, таким образом, задача «завоевания зрителя» будет решена намного быстрее, чем это кажется.

Но помимо этой «зрительской» проблемы перед нами, кинематографистами, стоят еще задачи, которые можно назвать методологическими. Ведь наука оперирует многими методами в изучении мира и познания действительности. Это и интроспекция, и объективные исследования наблюдений, и умозаключения, и так далее. На мой взгляд, современная наука отдала очень много своей любви эксперименту. Именно в нем, как в фокусе, как в «магическом кристалле» сплелись воедино наиболее эффективные методы, средства и способы исследования, соединились, чтобы получить объективный, убедительный и доказательный результат. И вот к чему я клоню. Многие наши режиссеры излишне субъективны и интроспективны, обращены «в себя». Они стремятся выразить в фильме прежде всего себя, показать: смотрите, мол, как я умею.

Мне же больше импонируют фильмы, в которых режиссеры и авторы стоят вроде бы в стороне. Они не навязывают нарочито своих мнений и своих чувств. И хотя все это весьма условно (ведь известно — даже простой подбор фактов индивидуален и несет на себе печать авторского «я»), именно в этом я вижу, кроме всего, современный стиль научного фильма — в некоей «объективизации» научного материала. Этим, по-моему, объясняется успех таких картин, как «Открытие профессора Александрова», «Человек и хлеб», «Чужие в городе» и других. Они оставляют зрителю возможность думать и додумывать. Они не предвосхищают мои восторги, не навязывают готовых рецептов. Авторы очень тонко ведут к раздумью, заставляют самому (и за это очень благодарен им зритель — я был тому свидетелем) «ломать голову», разбираться, «заводиться» и до хрипоты спорить, искать истину самостоятельно. Сделать зрителя соучастником происходящего на экране — одна, мне кажется, из важнейших тенденций современного научного кино. Ничто другое, кроме эксперимента, никакой другой метод не дает столько возможностей доставить зрителю радость собственного открытия.

Мы все немножко мальчишки — тоскуем об Африке, джунглях, пампасах, по неоткрытым островам. Волосы, глядишь, уже поседели, а ты все еще мечтаешь... мечтаешь быть открывателем. Я убежден — исследователь, романтик живет в каждом из нас, в каждом из зрителей. И все-таки как мало мы делаем для того, чтобы разбудить исследователя и романтика.

Этот упрек я предъявляю и самому себе. Я говорю о наших проблемах не потому, что все для себя решил. Я говорю об этом, чтобы в споре родилась истина, и уверен, что и зрители выиграют от наших споров. Ведь наши аргументы — это фильмы. Я поклонник, сторонник, поборник — называйте это как хо-

тите — эксперимента на экране. Все наши фильмы, а их делали мои единомышленники — сценаристы Евгений Загданский, Юрий Аликов, оператор Леонид Прядкин, директор Евгений Смертенко, ученые консультанты А. В. Петровский, Л. Б. Козаровицкий, Л. А. Фирсов, Л. И. Францевич,— в основе своей содержат эксперимент. Этот метод прошел у нас испытание почти десять лет назад в картине «Задачу решит кибернетика». И с тех пор мы все вместе работаем над его усовершенствованием. И мы считаем, что и «Язык животных», и «Семь шагов за горизонт», и «Думают ли животные?» приняты зрителем именно потому, что мы дали ему возможность пережить удивительное мгновение чуда открытия.

Хочу привести один пример из «Языка животных». Мы снимали эпизод «танцы пчел». Как известно, пчелы «разговаривают» или, вернее, обмениваются информацией при помощи своеобразного языка движений, языка танцев. Когда ученые впервые представили мне возможность увидеть танцующую пчелу при очень большом увеличении, я почувствовал и понял, что ничего привносить в это «действо» не надо — только не мешать жизни этого мгновения и так выстроить весь эпизод, чтобы эта гармония была открыта всем. И тогда я подумал: вот так бы и снимать нам, людям, точно уловив первозданное совершенство, которое содержится в самой природе.

Когда-то, в самом начале, казалось, что нужно сделать только одно усилие, и вот там, за ближайшим поворотом, придет настоящее умение и творческая свобода, и «философский камень» уже в руках. Но за поворотом — поворот, за годом — год, за картиной — картина, а «философский камень»... Говорят, что это несбывшаяся мечта алхимиков... Может быть. Но через эту мечту человек пришел к высотам современной науки... Как знать, может быть, и наши сомнения, поиски ценны не конечной целью — создание «идеального» фильма,— а тем, что мы путешествуем по удивительно интересным маршрутам — маршрутам науки, маршрутам познания.

Киев

Режиссеру **Юло Тамбеку,** *редактору* **Яну Руусу:**

— Видите ли вы принципиальную разницу между документальным фильмом, созданным для киноэкрана, и фильмом, предназначенным для показа по телевидению?

Юло Тамбек:

— В последнее пятилетие особенно обострился спор о специфике телевизионного документального фильма, о его принципиальном отличии от документального кинофильма. Быстро развивающееся производство телевизионных картин, наличие объединения «Экран», чья продукция зачастую приобретается кинопрокатом, демонстрируется в кинотеатрах, естественно, оказывает влияние на эстетику документального кино.

Наиболее общий ответ на поставленный редакцией вопрос будет звучать так: кинофильм — это зрелище. А телевизионный фильм нельзя назвать зрелищем, даже если речь идет о фильме-репортаже.

На это есть ряд причин. И в первую очередь — условия просмотра. Имеют значение даже объем помещения, в котором показывается фильм, размеры экрана, качество звука... Все эти факторы либо отсутствуют, либо сильно видоизменены при телевизионном просмотре. Чрезвычайно важен характер и психологический настрой аудитории. Телевизионный фильм смотрят два-три индивидуума. В кинотеатре перед экраном — коллектив. Важно и то, что кинозал — это абсолютно темное помещение, никакие посторонние предметы не попадают в поле зрения зрителя. Телезритель никогда (или почти никогда) не концентрирует свое внимание на экране до такой степени, как кинозритель.

Малая четкость и яркость изображения на телеэкране в сравнении с «большим» экраном кино не имеет решающего значения, если

учесть быстрое совершенствование техники телевидения, увеличение телеэкрана. Разница эта носит скорее количественный, чем качественный характер.

Если я смотрю по телевидению фильм, сделанный по кинематографическим законам экранного времени, то ловлю себя на том, что постоянно замечаю существование «ящика»— телевизора, посылающего мне изображение. Когда же я слежу за ходом, например, беседы — не далее чем вчера, просматривая телепередачу, я вновь обратил на это внимание,— я не замечаю телевизора. Более того, если в беседе принимают участие трое, я чувствую себя четвертым. И наоборот, фильм, который, как я уже говорил, является зрелищем, исключает эффект участия и воспринимается как нечто от меня отчужденное. Показывая «свое», подлинно «телевизионное», телеприемник не «напоминает» мне о своем существовании. Дело меняется, когда он начинает служить средством проката документального кинофильма.

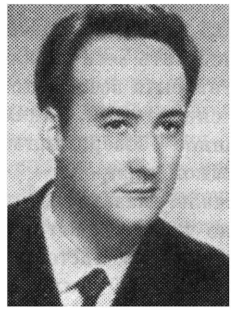
Сиюминутность действия и восприятия — прерогативы телевидения. Осмысление прошедшего средствами монтажа, свободное обращение со временем — суть кинематографа.

Я вспоминаю о своей первой работе в телевизионном кино с чувством некоторой неудовлетворенности. Она не принесла мне творческой удачи потому, что я делал ее чисто кинематографическим методом, без учета специфических требований телевидения.

В процессе работы материал, готовые эпизоды, отдельные части фильма мы смотрим в просмотровом зале на большом экране. На таком же экране фильм многократно проходит перед нашими глазами и при его озвучании. И лишь тогда, когда лента готова, принята и идет по телевидению, начинаешь замечать, что где-то не учтена специфика телеэкрана. Правда, сидя за монтажным столом, мы всегда имеем дело с маленьким экраном. Но, во-первых, этого недостаточно, а во-вторых — экран монтажного стола и телевизионный монитор — не одно и то же. У них разная степень освещенности, четкости изображения. Очевидно, документалист, работающий над фильмом для телевидения, должен на всех стадиях работы иметь дело с телеэкраном. Кстати, существуют монтажные столы, где изображение проецируется на контрольный экран не оптическим, а электронным способом. Такой стол — идеальный инструмент для работы над фильмом для телевидения.

Я не сценарист, но думаю, что при работе над сценарием в телефильме большее значение имеет слово, а в кинофильме — изображение. Этот фактор в полной мере приходится учитывать, конечно, и режиссеру.

Однако все это не значит, что телефильм, показанный в кинозале, не может становиться кинофильмом. Некоторые различия, о которых шла речь, не меняют в принципе дело. Я считаю, что нет эстетической пропасти, отделяющей документальные фильмы от телефильмов. Телевизионное документальное кино — одна из ветвей кинематографа. Поэтому зачастую существующая между ними разница определяется тем, где, в каком ведомстве, сделан фильм. Но от одного этого он не становится ни телефильмом, ни чем-то иным — даже если его выпустила студия рекламы.



Я а н Р у у с:

— Для меня телевидение — это копия, а не оригинал. Хорошо помню первое знакомство с Пикассо — по репродукциям, которыми была иллюстрирована книга о его творчестве. Они не произвели на меня эмоционального впечатления. Но рассудок, конечно, подсказывал, что автор картин — гениальный художник. А потом я попал на выставку подлинников и только тогда оценил для себя истинное художественное качество полотен.

Так и фильм. Покажите его по телевидению, и зритель получит не само произведение, а как бы его репродукцию, копию. Это объясняется отчасти и условиями просмотра и качеством изображения на экране.

За одно и то же время киноэкран дает возможность воспринять больше зрительной информации. Телевизионный же экран, на котором показывается документальный фильм, дает возможность уловить в основном рациональную информацию.

В качестве примера могу привести фильм «Хлеб и песня», в создании которого принимал участие Ю. Тамбек. Фильм был сделан для телевидения, но демонстрировался и в кинозалах. Его эмоциональное воздействие при показе на большом экране было несравненно более впечатляющим, чем на телевизионном. Так что «телефильм» вполне сыграл роль кинофильма, когда был перенесен на киноэкран. Самостоятельное произведение воспринималось всего лишь как одна из передач, будучи продемонстрированным в телевизионной программе среди других ее компонентов.

Что касается проблемы экранного времени, то мне хотелось бы вспомнить, как воспринимался на разных экранах один и тот же эпизод из фильма «Хлеб и песня», где играет духовой оркестр. В кинозале кажется, что эпизод растянут, оркестр играет неоправданно долго. Когда тот же фильм показывался по телевидению, ощущения затянутости эпизода не возникло. Здесь речь идет уже не об условиях просмотра, а о некоем эстетическом качестве, которое прямо зависит от таких количественных категорий, как размеры экрана, его освещенность, объемность звука и т. д.

Пример с оркестром подтверждает определенную закономерность, в основе которой заключена сама природа телевидения, которое вошло в жизнь человечества как «дальновидение», как совершенный репортер, дающий возможность увидеть не образ жизни, а саму жизнь. Поэтому экранное время в прямом телевидении точно соответствует времени реальному. Телефильм как одна из форм телевидения должен в той или иной мере всегда стремиться к реальному времени. Кинофильм же, наоборот, всегда предполагал конденсацию времени, отрицая реальную продолжительность событий. Не в этом ли одно из главных различий фильма для большого экрана от его телевизионного собрата?

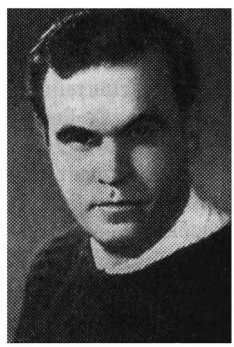
Что касается взаимовлияния кино и телевидения, то в связи с этим мне вспоминается один общеизвестный, но чрезвычайно интересный и примечательный исторический факт: синхронное интервью родилось, как известно, в кинематографе. Бетонщица и парашютистка Вертова — координаты, от которых ведется отсчет всех удач и поражений не только кино, но и телевидения. Случилось, однако, так, что документальное кино на много лет забыло собственное завоевание, и синхронное интервью претерпело свое второе рождение с началом становления телевидения. И тогда говорящий человек вернулся на киноэкран — не в результате естественной эволюции кино, а как следствие влияния телевидения.

О влиянии документального кинематографа на телевидение вряд ли стоит говорить — оно абсолютно очевидно. Основной арсенал своих выразительных и изобразительных средств телевидение взяло у кино.

Нет никакой практической разницы и в методике и формах сценарной работы. Правда, сценарист телефильма всегда должен помнить, что в телефильме надо использовать больше изобразительных и всяких иных средств для достижения определенного эмоционального эффекта, чем потребовалось бы для достижения аналогичного эффекта на киноэкране. Это подтверждает мысль о «разности эмоциональных потенциалов» кино и телеэкрана.

Таллин

Режиссеру ***Глебу Панфилову:***



— Как вы понимаете масштабность в искусстве?

— В физической географии слово «масштаб» означает количество километров земной поверхности, выраженное одним сантиметром изображения на карте. Тем самым лю-

бой глобус представляет собой земной шар, во столько раз уменьшенный, во сколько сантиметр меньше уложенного в нем числа километров. Следовательно, масштаб — это емкость каждого сантиметра земной поверхности на карте и суть понятия «пространственное», которое имеет в виду протяженность. Так в физической географии...

В искусстве понятие «масштаб», «масштабность» обозначает емкость и охват, но представляется мне не столько стремящимся вширь, сколько — вглубь. Вернее, оно не может существовать только при одном стремлении вширь, не отражая при этом еще и движения в глубину. Таким образом, из плоского оно становится объемным. Именно поэтому, мне кажется, далеко не все произведения, в которых действуют тысячи людей и даже целые народы, становятся действительно масштабными. Нужна еще и глубина проникновения в материал. Не этим ли определяется масштаб произведений, где нет большого количества персонажей и массовок, но есть глубокое исследование сущности явлений, самой сути проблем, которые рассматривает художник. Взять хотя бы «Землю» А. Довженко, «Коммуниста» и «Машеньку» Е. Габриловича и Ю. Райзмана, «Мечту» Е. Габриловича и М. Ромма, «Учителя» С. Герасимова, «Первого учителя» Ч. Айтматова и А. Михалкова-Кончаловского. Для меня масштаб этих произведений прежде всего в масштабе мыслей, в масштабе героев, их чувств и страстей.

Великий «Чапаев» братьев Васильевых масштабен именно масштабом своих идей и чувств, а не боями и атаками войсковых подразделений, хотя и они важны, хотя и они замечательны в этом фильме. Непреходящий успех картин «Иван Грозный» С. Эйзенштейна, «Молодая гвардия» и «Тихий Дон» С. Герасимова, «Судьба человека» С. Бондарчука органически связан с их масштабностью. Широта охвата здесь сочетается с глубиной характеров героев, а размах событий — с масштабом авторской мысли.

К сожалению, мы в своем искреннем стремлении к масштабу кинопроизведений идем порой по пути внешнего выражения масштабности, растекаясь вширь и не проникая в глубь происходящих явлений, отчего явления эти становятся плоскими, как на карте, лишенной объема, воздуха жизни. Не потому ли так трудно среди фильмов последнего времени найти ленты истинно масштабные — невольно приходится обращаться к «классическим» примерам, не нуждающимся в подробной аргументации.

Мне кажется, масштабность наших произведений должна определяться уже самим масштабом нашей жизни, времени, масштабом нашего строительства и масштабом цели. Ведь, в конце концов, этим и определяется все — политический, эстетический, нравственный — уровни нашего искусства.

Мы не должны забывать и о масштабе нашей зрительской аудитории, которая замечательна не только и не столько своей «протяженностью», хотя она воистину огромна, сколько масштабом интересов, вкусов, масштабом и зрительской культуры и зрительской взыскательности. И это уже во многом определяет масштабность наших фильмов, нашей ответственности перед теми, кому они адресованы, нашей требовательности к самим себе.

Ленинград

Режиссеру ***Шукрату Аббасову:***

— Кинематограф часто называют «окном в мир». Какой смысл вкладывает в это выражение режиссер, адресующий свои фильмы молодым кинозрителям?

— Вы задаете мне этот вопрос, полагая, по-видимому, что мои картины «Ты не сирота» и «Ташкент — город хлебный» предназначены для подростков, для юношества. Часто думают так: если в кадре — юные герои, значит и фильм для их сверстни-

ков. А это далеко не всегда верно. Я в не меньшей степени размышляю о взрослом зрителе. И юным и взрослым я хочу рассказать о том периоде человеческой жизни, когда пробуждаются чувства, когда формируется мировоззрение.

Мне очень интересен такой кинематограф. Он, конечно, является «окном в мир» для молодых зрителей. Тем более что в подобных картинах и перед самими героями экрана распахивается мир — ведь это кинопроизведения, рассказывающие о тех, кто еще только входит в жизнь.

Трудная задача — изобразить юных героев, раскрыть их характеры, проникнуть в их сложный душевный мир, сделав все это так, чтобы в экранных персонажах не только сверстники героев увидели себя, но и взрослые зрители нашли что-то близкое себе и вгляделись в перемены, которые происходят в нашей жизни и формируют новых людей.

На этом направлении у нас в кино пока что не так уж много удач. В качестве примера интересного и плодотворного творческого поиска я назвал бы фильм нашей студии «Нежность». Мне кажется, что режиссер Эльер Ишмухамедов в образе главного героя картины — подростка Санжара, в поэтичном рассказе о взаимоотношениях Санжара с Леной, Тимуром и другими персонажами сумел сказать свое — новое и важное — слово о молодом поколении нашей страны.

То был лирический рассказ о зарождении чувств. Продолжая и развивая ту же тему, Ишмухамедов в фильме «Влюбленные» изобразил чуточку повзрослевших героев. Лирическая интонация сохранилась и в этом фильме: режиссер стремился передать на экране эмоциональное состояние своих героев, показать движение мыслей и чувств, становление характеров. Но возраст героев и их положение — они молодые рабочие, они в начале жизненного пути — позволили авторам картины развернуть панораму их жизни. Мир Родина и Рустама оказался чрезвычайно интересен и молодым зрителям и взрослым.

Меня и в том и в другом фильме особенно привлекает способность киноэкрана уловить и проанализировать без назойливой и примитивной дидактики внутреннее состояние подростка, юноши, когда он остро переживает коллизии, характерные для формирования его как личности. Здесь можно создать особую атмосферу, интимную, но вовсе не замкнутую. Потому что здесь прямо и непосредственно фиксируется тот период жизни, когда проблемы взрослых, конфликты и противоречия, которые потрясают мир, все чаще и настойчивее проникают в сознание юного поколения, все чаще заставляют работать мысль, затрагивают самые глубокие душевные струны.

В своих фильмах я пытался показать чувства и переживания детей, которые волей обстоятельств оказываются втянутыми в острейшие конфликты времени.

Взрослые герои, их поведение, их образ мыслей, духовное состояние, отношение к жизни — вот что, как известно, пробуждает и утверждает в подростке его собственное мироощущение.

Чтобы изобразить мир ребенка или подростка, надо, если и не пережить нечто подобное, то уж во всяком случае прочувствовать душевное состояние детей, побывать в их мире, проникнуться их чувствами. Непосредственность детей, их способность к «игре» в самом широком смысле этого слова и другие трудно уловимые признаки могут стать основой художественных образов, воплотиться в конкретные и достоверные характеры, если сам художник способен настроиться на соответствующую волну.

В свое время меня поразил фильм Франсуа Трюффо «400 ударов». Я увидел на экране такие чувства героя и такие события, происшедшие с ним, какие были как будто адресованы ко мне лично,— так было все важно, психологически понятно, близко. Разумеется, буквальных совпадений я не находил, нет. Но Трюффо сумел показать, что каждый из нас, взрослых, оказывался когда-то в ситуациях, похожих на те, через которые шел герой фильма.

Я вспомнил об этом отличном фильме потому, что мне всегда хочется воспитывать взрос-

лого зрителя — показывать на экране детские характеры, детские судьбы, которые заставили бы взрослого человека задуматься о тех, юных, кто уже стоит на земле на своих ногах, но еще не очень твердо.

Ташкент

Драматургу ***Георгию Мдивани:***

— Идейность искусства и долг художника — какова их взаимосвязь в нашем кинематографе?

— Нет произведений искусства без тенденции, без определенной идейной направленности. Даже то, что называется «безобидной забавой мастера» или «просто развлекательным» в искусстве, тоже имеет определенную идейную направленность. Иначе говоря, искусства без политики быть не может, такое искусство — только обман! Хотя обман в искусстве — тоже политика.

Долг советского художника можно определить, казалось бы, весьма «тривиальными» словами: борьба за светлое будущее человечества.

Но какое глубокое содержание в этих словах! Это борьба за еще больший расцвет нашего общества, нашего народа, борьба за истинно советские характеры! Это борьба за то, чтобы в мире был Мир. Это борьба за освобождение народов Африки, борьба за то, чтобы в Камбодже и в Южном Вьетнаме не убивали людей, не жгли джунгли и рисовые поля, за то, чтобы в Соединенных Штатах Америки не убивали негров и борцов за мир, за то, чтобы на Ближнем Востоке люди жили в мире и дружбе.

Разве перечислишь все, что может определить верность советского художника своему долгу!

Истинное новаторство советского кинематографа — это прежде всего его герои, герои, рожденные Октябрем, герои, отдающие себя делу народа!

Как Гулливеры среди лилипутов, зашагали по экранам герои «Броненосца «Потемкина», герои фильмов «Мать», «Октябрь», «Потомок Чингис-хана», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Великий гражданин», «Чапаев», «Земля», «Арсенал», «Партийный билет», «Мы из Кронштадта», герои «Комсомольска» и многие другие, которые учили своих зрителей, как строить жизнь.

И огорчительно бывает, когда ради моды некоторые наши молодые, талантливые люди забывают, в чем основы истинного новаторства советского кинематографа. Тогда на экранах вместо тех, кого мы назвали Гулливерами среди киногероев, появляются аморфные человечки, скулящие, как слепые щенки, о превратностях судьбы и «неустройстве жизни».

Еще совсем недавно на страницах некоторых наших газет и журналов вполне серьезно говорилось о «едином стиле эпохи» и игнорировались социальные столкновения, классовая борьба, противостояние двух идеологически враждебных миров, как основных сил, направляющих развитие искусства. Теория «единого стиля эпохи» была брошена буржуазными идеологами, как оружие, обращенное против идейной чистоты, идейной направленности искусства социалистического реализма, поскольку она нарушала границы социального устройства общества разных государств, наводила идейные мосты между искусством реакции и прогресса.

На наших экранах продолжают жить герои истинно новаторской кинематографии — герои фильмов «Тихий Дон», «Поднятая целина», «Член правительства», «Нашествие», «Баллада о солдате», «Я шагаю по Москве», «Девять дней одного года», «Отец солдата», «Председатель», «У озера», «Освобождение». Герои этих фильмов убедительно говорят о верности советского художника своему долгу, верности замечательным традициям советского киноискусства.

Актеру ***Анатолию Папанову:***

— Вам приходится сниматься у молодых режиссеров, играть с молодыми актерами — чем интересно вам творчество молодых?

— У нас много талантливой молодежи — и в режиссуре и среди актеров. Что их характеризует? Односложно не ответишь, да я и не возьму на себя смелость давать здесь какие-то бесспорные, точно сформулированные ответы. Поделюсь теми впечатлениями, которые сложились у меня в результате собственной практики.

Мне недавно пришлось сниматься в фильмах молодых режиссеров: в картине «Семейное счастье» (в новелле Сергея Соловьева «Предложение») и в фильме Андрея Смирнова «Белорусский вокзал». Хочу сразу отметить, что, на мой взгляд, определяет творчество этих молодых постановщиков: они твердо знают, чего хотят — от будущего фильма, от актера-исполнителя, они никогда не приходят на съемочную площадку «пустыми».

На съемках фильма «Белорусский вокзал» нас было четверо актеров с достаточно большим стажем работы в кино и театре: Евгений Леонов, Алексей Глазырин, Всеволод Сафонов и я. Надо сказать, поначалу мы подошли к своим ролям не очень творчески — добросовестно, не более того. Все казалось понятным, в какой-то мере знакомым. Был этакий настрой самоуверенности, взгляд чуточку сверху вниз. Но не надолго: режиссер Андрей Смирнов поразил нас глубиной знаний, эрудицией, работоспособностью, пониманием актерской природы, актерской, так сказать, «кухни». Он докапывался до самых глубинных пластов той или иной сцены, создавал на съемочной площадке увлекательную творческую атмосферу. Большую часть репетиционного времени мы проводили в спорах, в совместных поисках решений. Возникло активное сотворчество. Скажем, репетируем сцену встречи на вокзале. Яркое праздничное утро, хорошее настроение, встретились друзья, рады друг другу... И надо расходиться, у каждого свои дела. Ну что в такой сцене сложного? Сыграли — а режиссер не удовлетворен:

— Давайте детальней обсудим, кто вы и чем занимаетесь...

— Я, например, бухгалтер, есть семья...— Все точно «по системе» излагаю...

— А какие,— спрашивает,— у героя взаимоотношения с начальством?

— Тоже все ясно: от начальника мне одни неприятности, он все время заставляет подписывать не совсем законные бумаги. Не то что он ворует, просто считает необходимым так поступать в интересах производства. Но я-то бухгалтер, я контролирую финансовые операции, для меня он плохой человек и руководитель.

— Почему? — возражает Смирнов. — Может, он хороший человек, который стремится как можно быстрее развернуть производство, увеличить выпуск продукции?

...Задумываюсь... Ведь если так подходить, значит обязательно возникнет совсем иная сложность во взаимоотношениях. Но это только первый шаг, надо «копать» дальше, режиссер не останавливается на верхнем «слое», заставляет углубляться в образ, в характер взаимосвязей персонажей. Это очень помогает актеру — чем активнее работает фантазия, тем больше возможностей интересней сыграть роль. Причем, спорить с Андреем Смирновым по-настоящему трудно. Он приходит абсолютно подготовленный к съемке, весь сценарий, вся раскадровка у него в голове, он может простучать темпоритм любой сцены. Хотя это не значит, что он все сделает так, как придумал заранее. Хорошо помню, как Леонов трижды убеждал его изменить решение.

Умение создать творческую обстановку, умение отстаивать свою точку зрения и в то же время прислушиваться к мнению окружающих, на мой взгляд, признак той режис-

серской культуры, которая во многом определяет успех работы. Безусловно, здесь сказывается лучшее, что молодежь берет от своих учителей.

Мы часто говорим, что искусство — главный агитатор, главный помощник в жизни. И это на самом деле так. Сужу по людям, которых хорошо знаю, и по себе самому. Ни один лозунг не в силах оказать на человека такое влияние, как произведение искусства. Могу сказать, что не выжил бы на войне, если бы не видел фильма «Чапаев», если бы не прочел книг, которые учат жить, помогают воспитывать в себе человека. Всегда, когда мне трудно, на помощь приходит любимый герой. Поэтому невыносимо обидно, когда наш современник на экране примитивен, схематично плакатен. Ведь он обращается к колоссальной зрительской аудитории.

Чтобы сыграть спектакль для 50—60 миллионов человек, может и жизни не хватить, а фильм набирает такое количество зрителей за год проката. Но чтобы произведение искусства воздействовало, воспитывало, нужно все время обнаруживать что-то новое, находить неожиданные повороты, яркие, необычные краски в самых обычных, казалось бы, жизненных явлениях. А если актер или режиссер ничего нового создать не в силах, то и смотреть тошно.

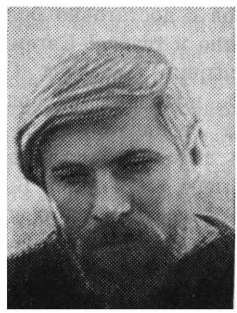
Скажем, чем интересен И. Смоктуновский? Он всегда неожидан, всегда нов. Деточкин в фильме «Берегись, автомобиля!» — комедийный герой, а он играет его драматическими приемами. В результате получается глубокий человеческий и комедийный характер. Я уверен — не играй Деточкина Смоктуновский, фильм прозвучал бы слабее.

К сожалению, наши молодые актеры редко ищут неожиданные краски, чаще поют с чужого голоса, кому-то подражают. Мало вносят своего, самобытного. Конечно, есть удивительные явления — скажем, Инна Чурикова. Эта актриса сразу заговорила своим голосом — и как заговорила!..

Очень многое зависит в кино от актера — истина вроде бы прописная, но молодежь часто понимает это весьма однобоко. Бывает, снялся молодой актер в одной-двух ролях, съездил на фестиваль, его там окрестили, скажем, новым Фернанделем, и все — он уже болен «звездной болезнью» и не понимает, сколько за него сделали сценарист, оператор, режиссер, что сам он еще ничего как следует не умеет, использует лишь природные данные. Очень трудно преодолеть успех, славу. У меня перед глазами всегда удивительный пример Евгения Леонова. Его судьба баловала как угодно — и в театре и в кино, но этот человек до сей поры сохранил такое непосредственное, «первоначальное» отношение к творчеству, что общение с ним доставляет наслаждение. У него все по-настоящему: мучается, когда что-нибудь не удается, радуется, когда хоть маленькая кроха нового появилась в его актерском багаже или в характере, который он играет. Я считаю Леонова эталоном поведения актера.

...Наверное, я очень неполно и несколько сбивчиво ответил на поставленный вопрос, но ведь это только предварительная перекличка — подробный разговор о нашей творческой молодежи наверняка еще состоится — и на трибуне съезда и на журнальных страницах.

Оператору Александру Антипенко:



— В каких пределах операторское искусство самостоятельно?

— Мне кажется неверным обособлять работу оператора, рассматривать ее как некий самостоятельный компонент фильма, если не касаться технических узкопрофессиональных вопросов. Мне кажется, например, невозможным такое заявление: «Фильм не получился, но хорошо снят»,— а ведь так порой говорят, словно по-настоящему хорошо снимать можно вне логики всего

замысла фильма. По-моему, картина может быть «хорошо снята» в том случае, когда уяснена ее сверхзадача, когда операторское искусство, изобразительная стилистика — только грань экранного воплощения, в котором слитно предстают и особенности актерского исполнения в данном фильме, и характер освещения, и ритм монтажных планов, и многое, многое другое. Я понимаю стиль картины как единый, общий для фильма прием — его нужно не только сочинить, придумать, но и понять как бы изнутри, почувствовать его необходимость в этом, конкретном произведении.

Кроме того, кино все-таки искусство индивидуальное, и, конечно, талантливый режиссер — главное лицо в процессе создания картины, сценарным и режиссерским замыслом определяется и изобразительная стилистика фильма. Поэтому так важно для оператора работать с хорошим режиссером, с подлинным художником, в чем мне до сих пор везло...

Итак, драматургический, режиссерский замысел рождает стиль будущего фильма. И оператор отдает режиссеру свои мысли, идеи, все, что есть у него за душой: с этого начинается совместная работа. Отдельные же, обращающие на себя особое внимание «хорошо снятые кадры» или режиссерские находки не могут определить стиль картины. Единство стиля — это главное в любом творчестве.

Я не могу снимать по-настоящему, с полной отдачей сил, если не почувствовал сцену до самого конца — иначе я буду лишь фиксировать ее. Ценность же подобного рода съемок будет измеряться только степенью технической подготовки оператора. Меня же волнует в операторском искусстве иная мера — глубина проникновения в суть замысла.

Сейчас мы вместе с режиссером Г. Коханом снимаем фильм «Живая вода», в картине ставятся современные, актуальные проблемы. И каждому участнику работы есть о чем подумать, поспорить, есть что высказать. Я не был согласен со многими решениями, предлагаемыми режиссером. Однако после нескольких месяцев совместной работы мы как-то «притерлись», стали друг друга понимать. И хотя порою я вижу в сценарии иные страсти, иной их градус, иной способ воплощения, не могу не согласиться с режиссером, когда он, даже считая какие-то мои соображения интересными, отвергает их на том основании, что они не соответствуют его представлению о будущем фильме. Если дело обстоит таким образом, то как бы мне ни было обидно, за режиссером остается последнее слово.

Положение оператора сложно. Он должен сначала убедить себя, а потом и режиссера в правильности предлагаемого решения. Иначе задуманный кадр просто не будет снят. Однако и режиссер обязан конкретно представлять себе еще не зафиксированное на пленке изображение, иначе картина будет сниматься только оператором и взаимоотдачи не будет. Если режиссер разбирается в тонкостях изображения (что, к слову сказать, составляет специфику кино), то он постарается работать с оператором-единомышленником: ему не может быть безразлично, в какой визуальной интерпретации будет донесен его замысел.

Недолгое время я снимал с режиссером Сергеем Параджановым — творческие взаимоотношения, сложившиеся у нас, были своеобразными. Когда я предлагал Параджанову свое решение сцены, исходя из его замысла, то поначалу он злился, мрачнел, но через какое-то время предлагал свое решение — оно несомненно было лучшим, подытоживающим и первоначальный замысел и мою изобразительную интерпретацию.

Очень интересно было работать с Тенгизом Абуладзе в «Мольбе». Работа над фильмом началась задолго до съемок. Когда писали режиссерский вариант сценария, из трех-четырех вариантов решений сцены, естественно, записывали одно, а на съемочной площадке находили последнее решение. Это заражает всех — личный пример режиссера очень важен. В группе у него работают только единомышленники. Умение составить группу из единомышленников тоже очень важно.

Хороший оператор — это всегда тоска, суета, неудовлетворенность. Быть только хо-

рошим исполнителем — всегда проще. Но если оператор относится к своему делу не формально, его не может удовлетворить лишь чистота технически безупречного исполнения. Профессионализм — исходный момент для творчества.

Слава богу, наша операторская школа не бедна прекрасными художниками. Но, на мой взгляд, наш лучший оператор — С. Урусевский. И вовсе не потому, что его операторский почерк мне наиболее близок. Напротив, я не хотел бы и не мог бы снимать, как он: у нас разные темпераменты, разный образ мыслей. Но недосягаемость высоты, взятой Урусевским, определена мерой его открытий, дерзновений — мерой таланта. Талантливый художник — это всегда восхищение. Ты должен увидеть и восхититься. Таков Урусевский — он отдается своему восхищению в полной мере.

Когда я смотрю его фильмы не очень удачные, как «Я — Куба», я не могу не видеть, сколь талантливо то, что он делает.

И хотя, как я уже говорил, в принципе считаю, что удача операторской работы полностью зависит от удачи фильма в целом, в данном случае я все же не могу не видеть, что первые кадры фильма сами по себе грандиозны!

У меня может не совпадать точка зрения с этим оператором, но в его фильмах всегда есть сдвиг, определенная поправка на его ви́дение, без которой, по-моему, не обходится ни одно художественное произведение. И если этот сдвиг интересен — я соглашусь с художником, приму его точку зрения, проникну в ее закономерность.

Меня привлекают фильмы с ярко выраженной индивидуальностью художника. Когда мир отображается через его отношение. Мне понравился фильм «Шестое июля». Тема объективной закономерности победы большевиков в Октябрьской революции прозвучала в картине сильно, свежо, неожиданно. Почему? Потому, что в этом фильме есть пристрастный, заинтересованный взгляд художников.

Мне запомнился последний фильм С. Параджанова «Цвет граната». Режиссер воссоздает мир таким, каким его чувствует, ему удается передать свое индивидуальное мироощущение. Картина, изобразительно решенная безупречно, не только радует глаз, но и дает пищу уму.

Вообще меня более всего привлекают фильмы, в которых есть своя интерпретация мира. Если же кинопроизведение не включается активно в осмысление драматургии, а только запечатлевает людей и среду, то даже если это смелые, новаторские по мысли фильмы Стэнли Креймера, разыгранные прекрасными актерами, они меня не привлекают как профессионала. Здесь кинорежиссер, а вслед за ним и оператор остаются лишь добросовестными, старательными пересказчиками драматурга.

В техническом отношении из того, что я видел за последнее время, самое интересное — «Космическая одиссея» Стэнли Кубрика. Вообще же до сих пор я не видел ни одного фильма в широком формате, который бы меня удовлетворил. Более того, иногда фильмы, снятые в широком формате, даже прокатно проигрывают. Так, мне кажется, произошло с фильмом Ю. Ильенко «Вечер накануне Ивана Купалы» — если бы картина была нормального экрана, ее бы посмотрели в маленьких залах, а на такую картину трудно найти сразу 200—300 единомышленников. Кроме того, широкий формат дает какую-то мнимую многозначительность — видимо, для широкоформатного кинематографа нужны и «широкоформатные мысли».

...Фильм «Живая вода», который я сейчас снимаю, помимо камерного сюжета, хочет рассказать и о взаимоотношениях человека и природы, о необходимости сохранения природы. Работа эта мне очень многое дала хотя бы потому, что я основательно столкнулся с цветом. Я открываю для себя возможность использования цвета — ведь ему поддается непостижимое!

В «Живой воде» мы почти полностью отказались от павильонов. Например, снимаем сцену в гуцульской хате; 4 × 4, с невысоким потолком — очень трудно осуществлять по-

добную съемку, но результатом мы пока что довольны. Затраченные усилия компенсируются естественностью получаемого на пленке изображения, и даже актеры совсем иначе ведут себя в привычной, житейской обстановке.

...А вообще-то хотелось бы всегда снимать только то, что по-настоящему волнует. И это главное — чтобы хотелось снимать. Вот сейчас, в Карпатах, во время работы я увидел не только поразительную природу, но открыл для себя людей, мягких, добрых, скромных и бесконечно талантливых. Об их сердцах, о красоте их труда хочется снять картину. Найти тому, что я вижу и чувствую, необходимую форму выражения. Рассказать о том, что меня волнует,— это желание так естественно, если любить кино как искусство.

Если же относиться к кино лишь как к производству — тогда другое дело...

Киев

Режиссеру-мультипликатору ***Вахтангу Бахтадзе:***

— Каковы, по вашему мнению, возможности мультипликации в воплощении современной темы?

— Скажу сразу: возможности мультипликации неограниченны.

Мы делаем сказки, своеобразные экранизации произведений классической и современной литературы. В сказках наша мультипликация сильна и в экранизациях — тоже. Но у нас очень мало оригинальных произведений на современную тему.

Мультипликация начиналась с шаржей, карикатур. А их очень хорошо и удобно рисовать с живых людей, то есть с современников, потому что они окружают тебя, с ними ты сталкиваешься в повседневной жизни. И мультипликационный фильм можно сделать о людях, явлениях, вещах, которые находятся перед тобой, рядом с тобой. Естественно, нет сейчас необходимости прибегать обязательно к шаржу. Пусть это будет своеобразный мультипликационный образ действительности, передающий мысль графическими средствами. Но действительность, воссозданная в рисунке, на мой взгляд, не может быть скопированной прямолинейно. Преломленная и преобразованная разумом и глазом художника в острых, неожиданных соединениях и столкновениях, в формах, увиденных им, реальность может доставить зрителю радость открытия необычного в обычном.

Художнику необходимо уметь видеть и чувствовать действительность. Постоянная необходимость сверять собственные впечатления, собственное «я» с сегодняшней жизнью, ее законами превращается для многих из нас в основной принцип деятельности. Ибо мы люди своей эпохи, активные участники ее событий и драм.

Если я не испытываю интереса к теме, предмету, то не приступаю к работе. Потому что режиссер не является только интерпретатором. В желании познать и оценить действительность, сказать о ней свое слово проявляется определенное гражданское отношение художника к эпохе, времени...

Когда-то мультипликация старалась соперничать с игровым кино. Рисованный фильм характеризовался в высшей степени разработанной средой, фоном, действием; досконально вырисовывались движущиеся персонажи (вплоть до мелких черт лица, теней под бровями, ресниц, точек). Неправильно понятые законы мультипликации грозили погубить этот вид искусства. Но как бы ни изощрялся рисованный фильм, он никогда не заменит натурального кинематографа: живого человека, естественный пейзаж. А свою сущность, свою специфику потеряет.

Сейчас наша мультипликация вновь обретает свою специфику, самостоятельный язык, присущий только этому виду искусства.

В современном мультипликационном фильме легко соединяются самые разнообразные

фактуры, наряду с рисунком уживаются персонажи и вещи, изготовленные из всевозможных материалов. Но во всей сумме новых комбинированных возможностей, дающих мультипликации совершенно неожиданные средства выражения, удивительный эффект, не стоит, по-моему, забывать и о природе ее — движущемся рисунке.

Одно время все старались отойти от так называемого «диснеевского штампа»; все как будто боятся быть слишком на него похожими. Естественно, ломка традиционных представлений сопровождалась не только экспериментом, но и издержками. Одни увлеклись живописными задачами — в ущерб рисунку, другие, наоборот, низвели мультипликацию до простейших геометрических форм (человек — квадрат, кошка — треугольник с кружочками), третьи занялись просто модной стилизацией. К сожалению, в некоторых работах современная форма не только не выражала новых идей, но подчас сопровождалась кризисом мысли. Тем не менее сдвиг произошел. И под рукой художника ожили, превратились в определенные образы с присущим им характером, в определенные символы, раскрывающие действие, казалось бы, самые невообразимые в мультипликации вещи: вырезные фигурки (плоскостные марионетки) и фотографии, живая натура и лоскутки разноцветных материй и кружев, камешки, стекла, шерстяные нитки... Все это разнообразит палитру художника, если не применяется механически, не является самоцелью. Но полный отход от традиционного рисованного фильма, по-моему, все-таки удел непрофессионалов. Это легче, оригинальней. Художники, овладевшие профессиональным мастерством, движением рисунка, решают задачу более сложную. Они реконструируют сам рисунок, не выходя из рамок мультипликационного образа, как это делают, например, Ф. Хитрук и многие другие.

Все новейшие достижения должны быть, безусловно, применены в нашем деле, но принципиальную пользу и успех они могут принести лишь на своей исконной почве.

В каждом конкретном случае содержание вещей диктует и необходимые средства воплощения. Например, в «Нарциссе» мы впервые использовали прямой переход из одного времени в другое так, что логика действия и поведения не обрывалась. А в «Еще раз о моде» вообще обошлись без затемнений или наплывов: единство времени определялось содержанием.

Весь строй поэтики современного мультипликационного фильма направлен на то, чтобы концентрированно и лаконично выразить и раскрыть явление во всей его полноте. Стремление к постепенному упрощению средств выражения, художественному обобщению, сугубо условной манере рисунка есть извечное стремление художника к простоте и совершенству языка, его морфологии и синтаксиса. Но, освобождая кадр от всего лишнего, «сжимая» рисунок, скрадывая пространство и время, мы прежде всего акцентируем внимание зрителя на авторской задаче. Форма меняется, выходит из моды — мысль остается.

Настоящий мультипликационный фильм ценен тем, что дает большой простор для толкования увиденного, сообщает известному предмету новое звучание. Зритель постигает сложные процессы современной жизни через новый эффект впечатления, переосмысливает их. Остроумная, доходчивая миниатюра превращается в оружие борьбы. Болгарский режиссер Тодор Динов прославился двухминутным микрофильмом «Внимательный ангелочек». Над большим городом летит военный бомбардировщик и сбрасывает бомбу; маленький небожитель замечает это и, думая, что пилот совершил оплошность, простодушно возвращает «потерянный» предмет хозяину: «Простите, вы, кажется, что-то уронили»; летчик, не рискуя повторить действие, вынужден в злобе возвратиться... Фильм предельно лаконичен, однако в нем глубоко и наглядно выражена антивоенная тема.

Если рисованный фильм не может претендовать на раскрытие сложной психологической структуры человеческого образа, то ему абсолютно под силу выражение самых глубоких и самых актуальных общечеловеческих проблем. В несколько минут мы можем рассказать

о том, на что в игровом кинематографе уходит полтора часа. Ни один актер никакими сценическими средствами не может достигнуть философской абстракции. Мультипликация же с ее приматом жеста над словом, прямыми метафорами («зашился», «сгорел от любви», «ушел с головой в книгу»), аллегориями в состоянии довести мысль до афоризма, высказать ее в форме притчи.

...К стене без конца и края подходит путник. Пробует разрушить ее. Безуспешно. Садится поблизости. Ждет. Подходит другой, изо всех сил бросается на стену — пробивает ее головой, падает замертво. В стене образовалась дыра. Первый человек проходит сквозь нее, но на пути — еще одна стена. Садится около нее и начинает снова ждать следующего... Вот и весь фильм, но смысл, вложенный в него югославским режиссером А. Заниновичем, многозначителен. Сегодня мультипликация стремится к тому, чтобы рисунку в картине было тесно, а мыслям — просторно. Хотя Аристотель считал, что «обстоятельства должны быть понятны из действия, а слова же даются для передачи мыслей», мультипликация вносит поправки в великий трактат об искусстве. Она уже научилась мыслить «без слов», выдвигая проблемы большие и сложные.

Мультипликационный фильм давно вышел за рамки чисто развлекательного кино, хотя юмористическая миниатюра и шутка всегда имеют право на жизнь.

Мультипликация не ограничивается и детской тематикой. Тем не менее проблемы современного детского рисованного фильма остаются на повестке дня. Детям надо сказать многое: изобразить современный мир средствами мультипликации, не отнимая ни сказочности, ни поэтичности, возбудить интерес ребенка, дать почву для фантазии, утолить жажду в героическом, смешном, «страшном». Склонность рисованного фильма к гиперболизации очень устраивает детей. Но сейчас мультипликация достигла права, возможности фантазировать на современном материале. Достижения науки и техники дают почву для многих интересных экспериментов: ведь столько нового, недоступного пока художественному кино, что можно воплотить и «обыграть» в мультипликационном фильме. Все это мы учитывали, когда делали цикл картин о Самоделкине — детском герое, рожденном миром техники и олицетворяющем ее. Каждым эпизодом, каждым трюком мы стремились не только развлекать детей, но и привить им любовь к труду, науке, спорту; исподволь приобщить их к большим этическим проблемам. Скоро Самоделкин вновь предстанет перед своей юной аудиторией, но уже в облике космонавта...

Средства мультипликации, природа ее как будто специально предназначены для того, чтобы решать тему наших дней. И для взрослых и для детей. Из искусства малых форм рисованный фильм превращается в искусство глубоких и серьезных мыслей.

Тбилиси

Режиссеру ***Николаю Мащенко:***

— Находят ли сегодня прямое выражение традиции поэтического творчества Довженко? Какие вы видите возможности развития, воплощения на экране народного характера?

— Когда уходит великий художник, мы словно заново оцениваем его творчество, пытаемся глубже осмыслить оставленное им богатство. Но при этом забываем, что еще совсем недавно он жил среди нас, его одолевали те же заботы и мысли, он радовался и печалился теми же радостями и печалями, что и мы. Музейное благоговение перед именем великого художника преобладает над всеми нашими чувствами, и мы в значительной мере теряем веру в себя, в свои силы, теряем художественную смелость, когда пытаемся соотнести свое творчество и творчество великого мастера.

Я понял это однажды, когда с делегацией украинских кинематографистов приехал в село Ереськи, где когда-то Александр Довженко снимал свои лучшие фильмы —«Землю», «Щорса», «Звенигору», «Ивана». У здания школы, которую Довженко называл «штабом украинского киноискусства»— там всегда размещалась съемочная группа,— закладывали памятник великому режиссеру. Я никогда не видел живого Довженко, но вот я встретился с людьми, в памяти которых запечатлелся необыкновенно щедрый, веселый, умный человек. Мы попали в атмосферу искренней, неподдельной и, я бы сказал, счастливой любви к обыкновенному человеку, любви, не скованной робостью и вот этим музейным благоговением. В Ереськах видели, как работал Довженко, помогали ему в работе, так или иначе сами участвовали в процессе творчества великого художника советского кино, и в памяти крестьян он остался простым человеком, как все, влюбленным в свой труд, заражавшим этой влюбленностью всех вокруг.

В тот день я увидел, что нашей любви к Довженко не хватает именно этой чистоты отношения к живому человеку, а не к таинственному явлению, феномену. Наше невольное самоуничижение перед великим мастером определило тот факт, что мы, прямые наследники творчества А. Довженко, долгие годы не находили путей, продолжающих его традиции в киноискусстве.

Основные тенденции творчества Довженко были поняты еще при его жизни, но тогда они не были традициями в том смысле, в котором мы понимаем это слово сейчас. Когда же наступила пора их художественного освоения, возникла какая-то стена недосягаемости, особенно у нас, на Украине. Воплощение традиций режиссеры чаще всего понимали как прямое подражание создателю «Земли» и «Арсенала». А поскольку метод Довженко родился из его собственного, глубокого индивидуального ви́дения мира, то, естественно, механическое перенесение этого метода не могло принести ничего интересного. И несмотря на то, что наши студии выпускали фильмы «под Довженко», казалось, будто традиции этого мастера кино отжили свой век. Однако опыт украинского киноискусства последних лет показал, что оснований для скептицизма здесь нет. Уже сделаны первые шаги к преодолению «полосы отчуждения» между нами и Довженко.

Важнейшим, на мой взгляд, событием в возрождении поэтических традиций А. Довженко в украинском киноискусстве стал фильм С. Параджанова «Тени забытых предков». Это произведение — не частная удача талантливого режиссера, оно обозначило начало некоторого переворота в мышлении наших кинематографистов. «Тени забытых предков» заставили нас вновь пристально взглядеться в национальную природу человеческого характера, глубоко прочувствовать красоту нашей собственной национальной поэзии. Несомненная заслуга параджановского фильма еще и в том, что с его появлением резко изменились эстетические критерии в украинском кино. Мы стали строже, требовательнее к себе, к художественному уровню наших картин. И эта новая мера требовательности основывалась не на прекрасных пожеланиях, а на вере в собственные силы.

После фильма «Тени забытых предков» наметилось новое направление в украинском кино. Стал возрождаться поэтический кинематограф, основы которого были заложены в творчестве Александра Довженко. Фильмы некоторых молодых наших кинематографистов, исполненные в разной, глубоко индивидуальной манере, опираются в основном на живописное, если так можно сказать, осмысление действительности. Образ, символ, связь человека с национальной природой — все это, возникнув в работах названных режиссеров, подчинялось законам живописи, пластики кинокадра.

Однако эта приверженность к «чистой поэзии» нередко ограничивает художественное ви́дение действительности, воздвигает определенные рамки, сужающие творческие возможности режиссера. Как-то в стороне осталась главная традиция, доставшаяся нам в наследство от Александра Довженко. Я говорю о глубоком гражданском пафосе художника, без которого немыслимо настоящее воплощение на-

родного духа, народного характера на экране. Живопись «Аэрограда» или «Земли» ни в коей мере не является самодовлеющей силой, в ее основе восхищение красотой и силой духа народа-созидателя. Нам еще не хватает довженковского умения всегда и во всем проникать в главные проблемы своего дня.

Сейчас это начинают понимать молодые украинские режиссеры. Они поняли, что экран теряет контакт со зрителем, когда обрушивает на него поток отвлеченных символов, давит обилием художественных приемов.

Наши режиссеры стали обращаться к самому человеку, осознав, что символ никогда не сможет выразить образ живого человека с его неповторимой глубиной и красотой мыслей.

В целом уровень режиссуры растет, недостатки режиссуры мне представляются преодолимыми. Гораздо труднее, на мой взгляд, преодолеть отсутствие хороших сценариев, в которых был бы заложен предмет режиссерского художественного осмысления действительности. Трудно сказать, почему, но в настоящее время практический опыт режиссуры богаче сценарного. Возможно, это в немалой степени происходит оттого, что путь сценария от стола драматурга до камеры слишком долог и измеряется порой даже не месяцами, а годами.

Разумеется, традиции Довженко стали достоянием не только украинской кинематографии. Глубокая поэтичность фильма А. Тарковского «Иваново детство» или картин А. Алова и В. Наумова «Мир входящему», «Бег» заставляет заново пережить те же чувства, которые пережил каждый из нас, впервые в своей жизни встретившись с творчеством Довженко. И дело здесь не в общности конкретных образов, близких тому, что было создано в свое время в фильмах Довженко, а в довженковском духе, в романтической приподнятости и глубине, которыми живут на экране образы А. Тарковского, А. Алова и В. Наумова, В. Жалакявичуса, Т. Абуладзе, Г. Панфилова и других. Нас, украинцев, не может не радовать духовное родство художников кино разных народов Советской страны с великим украинским режиссером Александром Довженко. Этим родством и живет многонациональное братство наших кинематографистов, в своих постоянных поисках постигая пафос творчества Александра Довженко.

Киев

Режиссеру ***Эжилю Лотяну:***

— Говоря о поисках выразительных средств кинематографа, мы все чаще обращаемся к определению «современный киноязык». Что думаете вы о современном киноязыке?

—У каждого из тех, кто его делает, есть свое кино. И у каждого, кто его смотрит, также есть свое кино. В этом жизнеспособность кинематографа, его будущее, в этом залог его постоянного совершенства.

Мне кажется, что кино, не переставая быть массовым зрелищем, все больше становится объектом индивидуального общения, вернее, пытается утвердить себя в этой роли. И, думается, что именно этому кино не страшны наполовину заполненные залы, конкуренция сорокасантиметрового телечеловечка, точно рассчитанные законы коммерции, зафиксированные на кинопленке безошибочно срабатываемыми эффектами. На свидание к тому кино, отвергая любые соблазны, будут ходить паломники пешком за далекие мили и версты.

На мой взгляд, современное киноискусство испытывает за последнее время потребность острого самопознания. Если во времена Великого Немого кино утверждало себя как могучая и самостоятельная сфера художественного мышления, то с приходом звука кинематограф стали определять не очень лестной формулой «синтетическое искусство», тем самым отводя ему роль соединителя разных искусств, как бы отказывая в самостоятель-

ности. Год от года мы совершенствовали эту синтетичность киноискусства, и это было своего рода закономерностью в его диалектическом развитии. Однако параллельно продолжало существовать и настойчиво пробивалось к активной жизни *другое кино*. Способное не просто связывать, соединять в нечто целое различные искусства, а способное ввести в не познанный до сих пор мир, помочь постижению истины.

Я думаю, что это кино в своих поисках во многом обязано науке. Страсть исследовательства и роль исследователя приобретают сегодня все большее значение в судьбе художника и его произведения. Мы учимся у науки действенности.

В лучших наших кинопроизведениях, как в хорошей книге, все явственнее проступает авторское начало: свое понимание мира, ясная политическая платформа, убежденность мысли. И, естественно, что поэтика современного кинематографа обретает новые черты, обращается к гиперболе и метафоре, перестает быть иллюстративной, избавляется от однозначной кинолексики.

Мне кажется, что в этой связи история кино еще вернется к фильму М. Калатозова и С. Урусевского «Неотправленное письмо». Для меня (я подчеркиваю «для меня», так как знаю, что многие не будут согласны с моей точкой зрения) в образной системе этой картины — принципиальный современный творческий поиск: она воплощает трагедию высоких человеческих судеб. В самой ткани фильма, в киописи этого интересного произведения, в каждом его кадре — авторские мысли и чувства.

Поиски современного киноязыка отнюдь не следует сводить к новациям ради новаций, к погоне за модой. Я думаю, сегодня мы стали меньше пугаться «немодности» и еще меньше прельщаться ролью разрушителей канонов. Оковы канонов носит лишь тот, кто не может преодолеть это состояние. Долг художника, первый и элементарный, обрести свободу, завоевать ее. Преодоление канонов не подвиг. Это вменяется в обязанности художника, так же, как постоянность адского труда. Слишком много дискуссий было вокруг явно дилетантских начинаний, претендующих на первооткрывательство — они не только отнимали время, но и подменяли объект спора. А в расцвет годаровских экспериментов итальянский режиссер Джилло Понтекорво сделал свою страстную, жесткую, феноменальную по силе и правде картину «Битва за Алжир» — и победил!

Современность киноязыка не может быть явлением обособленным, возникшим на пустом месте. Современное в искусстве, думается мне, соединяет вчерашнее, сегодняшнее и завтрашнее.

В развитии современного киноязыка определенную роль могла бы сыграть кинокритика. Но основной контингент критики, как правило, уделяет внимание трем-четырем так называемым «главным» фильмам года в нашем кино и двум-трем явлениям в киноискусстве Запада. При этом анализ чаще всего касается авторской платформы, спорят по поводу актерских воплощений, вскользь иногда фиксируются достоинства операторской работы, основной же пафос сосредоточен на оспаривании у драматургии и режиссуры правомерности тех или иных действий героев, на оценке событийной стороны произведения. Однако многие из «неглавных» фильмов вносят очень интересный опыт в освоение современного киноязыка. Хотелось бы, чтобы критика смелее, резче отделяла «кино» от «некино» (если не сказать «антикино»), чтобы «лаборатории кино» уделялось максимум внимания. В конечном счете, это поможет вести глубоко профессиональный диалог между знающими сторонами и, кстати, определит, насколько эти стороны действительно являются знающими. (О, беспредметность газетных рецензий!)

И еще. Когда проблемы формы и содержания в кино рассматриваются только в сугубо литературоведческом аспекте, наносится урон и зрителю.

Приобщение широкого читателя, зрителя к спорам о киноязыке, о способах киномышления поднимет уровень понимания киноискусства, его особенностей.

Наверное, может показаться, что я больше говорю о собственно форме. Нет, я говорю о сущности кинематографа, о единстве его корней и листьев, о его изобразительной природе.

Я не хочу умалить роль литературной первоосновы фильма. Конечно, запись кинодраматургического момента должна быть оптимальной по своим литературным качествам. С использованием всего того прекрасного арсенала, которым обладает литература. Но вот мы оказываемся в затруднении перед чеховским письмом. Это ставить невозможно. Это несерьезно пытаться ставить. Это надо смертельно полюбить, глубоко выносить и тогда записать партитуру для камеры, света и тени. И это будет сценарием. Началом кинописи. Исходной.

В фильме Ю. Райзмана «А если это любовь?» — очень дорогом мне произведении — есть эпизоды, для литературной фиксации которых нужен человек, обладающий отличным пером. Вспомните сцену в пустой, полуразрушенной церкви: остывшее осеннее солнце, два юных существа в мире косых лучей и таинственных лиственных шорохов... Об этом можно написать большую новеллу. Но существует полная, исчерпывающая, неповторимая экранная реализация Ю. Райзмана.

Сегодняшний день приводит нас к весьма определенным выводам. Мы обязаны приближаться к роли исследователей. Я чувствую, как творческий поиск, кроме порыва и вдохновения, требует и научного постижения мира. Надо постигать мир до микрона. Надо расковывать истину. Недавно я прочел в одной газете: где-то были найдены цветочные семена, принадлежащие третичному периоду. Их посадили, и они расцвели. Меня потрясло это общение через времена. Родившись в третичном периоде, расцвести в двадцатом веке, в году 1970-м! Мир полон событий и тайн. Мир полон вопросов. Мир полон трагедий. Время стало бежать быстрее, чем обычно. И кино обладает великим даром остановить его, рассмотреть миг. А если быть точным, то не кино, а **искусство кино**.

Кишинев

Актрисе Лидии Смирновой:

— Как изменяется положение киноактера в нынешнем фильмопроизводстве?

— У нас огромный отряд актеров, чья творческая биография не связана с театром, а лишь с кинематографом. Совсем недавно, когда нам, киноактерам, случалось выступать в печати, то в размышлениях о себе и своем ремесле проступала изрядная доля горечи. Преходящая мода, отливы славы, порой внезапные и необъяснимые, зависимость от режиссерского выбора... И, конечно, отсутствие той постоянной сценической площадки, которая позволила бы иметь живое общение со зрителем, пробовать себя в новых ролях, быть всегда в хорошей профессиональной форме.

За последние годы произошли заметные изменения. Окреп наш Театр-студия киноактера. В его репертуаре пьесы различных жанров, наиболее удачные постановки идут с аншлагом. В спектаклях Театра-студии актеры получили возможность разнообразнее и полнее проявить свою индивидуальность.

На «Мосфильме» возникло объединение «Киноактер», которое пока снимает три-четыре картины в год, а в ближайшем будущем план выпуска фильмов увеличит вдвое. Значит, все больше киноактеров выйдет на съемочную площадку, будет занято в фильмопроизводстве. Это радует. Но мне думается, картины, создаваемые в нашем объединении, должны быть фильмами «актерскими», то есть фильмами отличных актерских ансамблей. А для этого, конечно же, нужна настоящая драматургия, сценарии, открывающие широкий простор актерскому творчеству. Ведь что помогло в свое время расцвету таланта Тарасовой, Бабановой, Жеймо? Роли больших страстей, драматической силы, подлинного лиризма.

Каждый из нас мечтает сыграть крупный ха-

рактер, но, увы, мы не столько играем такие роли, сколько боремся за хорошую драматургию. Я много езжу по стране, много вижу и могу с уверенностью сказать, что вокруг происходят события огромного масштаба, предполагающие такое столкновение характеров, что просто грешно не воплотить такие характеры на экране. Наша современность не беднее страстями, чем прошлые века...

Свой театр, свое объединение на «Мосфильме» расширили возможности для воспитания творческого коллектива единомышленников. И, думается, одна из важных сторон в этом процессе — осмысление, анализ собственного труда. Но вот здесь не все обстоит благополучно. Нет у нас обычая, чтобы актер разбирал свою и своих товарищей работу. Мы в актерской секции Союза кинематографистов стараемся устраивать обсуждения спектаклей Театра-студии, фильмов, созданных в объединении «Киноактер». Однако первые попытки продемонстрировали, как ни печально, не только незаинтересованность в таком критическом анализе, но нередко и неумение профессионально разобрать свою актерскую работу.

Есть что-то неловкое, когда актер пеняет на критику, что вот-де она обходит его вниманием. Но ведь часто именно так обстоит дело — критика не вникает в то, почему, скажем, актер давно не появляется на экране, почему рано оборвалась творческая судьба многих одаренных людей. Возьмите Розу Макагонову, Ию Арепину, Нину Зорскую... Как давно не видели мы этих интересных актрис на экране. Сколько имен и вовсе несправедливо забыто или на грани забвения. Как это обедняет наш кинематограф!

Нам очень нужно, чтобы критика прослеживала работу актера от фильма к фильму, от спектакля к спектаклю, чтобы она не просто констатировала неудачу, а вовремя предупреждала об опасности повтора, штампа.

И сами актеры должны активнее вмешиваться в оценку творческого результата, быть судьями своей работы и работы своих товарищей по искусству.

Разумеется, все эти вопросы нуждаются в более детальном, подробном обсуждении. И я надеюсь еще вернуться к ним на страницах журнала «Искусство кино».

Экранные вести • Экранные вести • Экранные вести

Режиссер Толомуш Океев создает на студии «Киргизфильм» художественную картину о героине своего народа Уркуе Салиевой, прошедшей путь от бедной декханки до председателя колхоза и члена ЦИК республики, впоследствии убитой басмачами. Картина будет называться «Поклонись огню». В основе сценария роман Н. Бейтемирова «Памятник истории». Сценарий написан автором романа и Г. Орловым при участии режиссера. Оператор — К. Кыдыралиев, снимавший предыдущую художественную ленту Т. Оксева «Небо нашего детства».

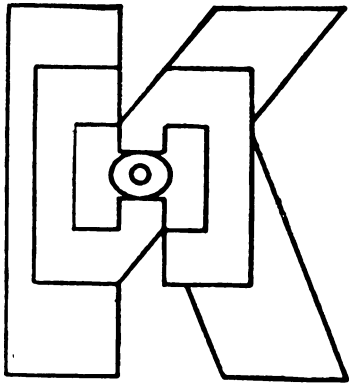
●

В Белграде состоялся первый международный кинофестиваль. В нем приняли участие кинематографисты двадцати стран мира, показавшие сорок фильмов. Советское кино было представлено картинами С. Ростоцкого «Доживем до понедельника» и С. Юткевича «Сюжет для небольшого рассказа». Фестиваль не носил конкурсного характера, и премии на нем не присуждались. Присутствовавший на фестивале советский режиссер Марк Донской был награжден орденом за выдающиеся заслуги в области кинематографии и вклад в развитие киноискусства и сближение народов.

●

«Песня в кино» — этой теме была посвящена встреча поэтов, композиторов и кинорежиссеров, организованная комиссией по русской советской песне совместно с секретариатом правления Союза писателей РСФСР. Совещание, проходившее под председательством Л. Ошанина, открыл вступительным словом первый заместитель председателя правления Союза писателей РСФСР А. Кешоков.

Своими соображениями о жизни песни и музыки на экране поделились председатель правления СП РСФСР С. Михалков, первый заместитель председателя Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР В. Баскаков, поэты М. Матусовский, Е. Долматовский, Н. Добронравов, Н. Доризо, В. Пухначев, композиторы М. Таривердиев, М. Фрадкин, кинорежиссеры В. Басов, Г. Полока, Ф. Филиппов, И. Лукинский. В совещании приняли участие сотрудники радио, телевидения, киностудий, издательств, секретари правления СП РСФСР Л. Татьяничева. С. Орлов.



Поверить алгеброй гармонию

Александр Зархи

«Надобно помнить, что мы для того пишем, чтобы передать друг другу свои мысли: если мы выражаемся неточно, нас понимают ошибочно: для чего же писать?» Эти слова Баратынского могли бы послужить эпиграфом к статье, поскольку речь в ней пойдет о проблеме, на мой взгляд, весьма актуальной для нынешнего киноискусства — об умении владеть своей профессией, о мастерстве режиссуры.

Когда мы говорим об «отставании кинематографа», о его неудачах, то порой забываем, что проистекают они чаще всего не из преднамеренного и непозволительного желания потрафить неразборчивому вкусу. Ведь бывает, что даже достойный замысел не получает достойного выражения.

Первоначальный замысел упрощается в неумелых руках. В голове теснились мысли, от которых было и мучительно и весело дышать. Образы рвались в жизнь с дьявольской силой. А сложившись в строки или в кинокадры, стали неубедительными, словно бы омертвели на пути к воплощению. И особенно грустно, когда невнятность, сбивчивость, приблизительность изложения смазывают важные общественные проблемы, не позволяют вести серьезный, вдумчивый разговор на волнующие темы современности.

Как часто в устном рассказе режиссера о его будущем произведении привлекают и характеры персонажей, и намеченная стилистика, и какие-то неожиданные детали... Но вот фильм готов. Откуда же эти стертые образы, вялые чувства, банальные приемы, дробность и незначительность мысли?

Никуда не спрячешься — пленка всегда запечатлевает «неуменье» режиссера, недостаточность мастерства. Понимает ли сам художник постигшую его творческую драму или не осознает своего провала — его вина очевидна. Говоря это, я имею в виду и художника одаренного, а не только того, кому ремесло заменяет природный дар.

Нынешняя острота идеологической борьбы, размах научного познания, сложный интеллектуальный, психологический мир современного человека — все это повышает идейные и эстетические требования к искусству.

Чем сложней жизненные процессы — социальные и личные, тем продуманней и тоньше должен быть «аппарат отражения», то есть творчество. Тем более что неимоверно расширился круг людей, воспринимающих искусство, круг читателей, слушателей, зрителей.

Фильмы крутятся на всей нашей планете, живопись выходит на площади, музыка звучит в домах, в машинах, на улицах... Искусство завоевывает все новые и новые плацдармы. Это радостный факт. Однако он омрачается тем, с какой легкостью получает самое широкое распространение также и доходчивый, навязчивый ширпотреб,— либо нечто безнадежно устарелое, отжившее, либо бьющее на модный эффект под предлогом «созвучия эпохе».

Так создаются иногда в кинематографе пышные, дорогостоящие «исторические фильмы», далекие от кино своим оперным стилем, или монотонные, невразумительные ленты, в которых пустота и бездумье прикрываются видимостью поиска. Но ни постановочная роскошь в первом случае, ни нарочитая многозначительность экранного действия — во втором не могут замаскировать отсутствие мастерства режиссуры.

Старый анекдот: «— Вы умеете играть на скрипке? — Не знаю, не пробовал». Но если спросить: «Вы умеете ставить фильмы?», последует ответ: «Не знаю, попробую». Это уже не анекдот, к сожалению, это реальность, практика.

Почему кинематограф вызывает у многих уверенность: «пришел, увидел... снял»? Может быть, потому, что кино — искусство синтетическое? Кинематографическая лента, как река, вбирает в себя отдельные ручейки литературного, актерского, изобразительного, музыкального, декорационного искусства. И кажется, будто достаточно общего руководства режиссуры, чтобы каждый из самостоятельных компонентов фильма «сработал» на общую задачу. Только беззаботное отношение к кинорежиссуре как к профессии может позволить «неспециалистам» стать у штурвала, не освоив законов вождения корабля.

Ежегодно на киностудии страны приходят молодые режиссеры, в основном выпускники ВГИКа. Они полны решимости немедленно взяться за постановочную режиссерскую работу. Но при всей одаренности, при серьезном образовании как часто им не хватает элементарных практических навыков владения режиссерским мастерством. Съемка учебных заданий, даже съемка фильма под эгидой института несравнимы с постановкой картины в ответственно-рабочих условиях производственной студии.

Вот почему нужно всерьез и неотлагательно подумать о том, как наиболее эффективно приобщить молодых режиссеров к практическому освоению кинопроизводства.

Нужно ли доказывать всю неоценимость личного практического опыта?

У нас есть режиссеры, чье становление проходило в пору, когда не было специальных киноинститутов и специальных учебных программ — взамен были лишь павильоны киностудий, съемочная площадка. Эти люди обретали профессию, настойчиво внедряясь во все стадии постановки фильма — от возникновения замысла и авторского его претворения в сценарий до выхода картины на экран и делового обсуждения в критических и зрительских кругах. Личный энтузиазм, творческая энергия, жажда познания гоняли по цехам — бутафорским, костюмерным, монтажным, заставляли замирать у аппарата во время репетиций с актерами и брать в руки лопату, чтобы подбрасывать снег перед ветродуем... Словом, старались во всем принять участие, во все вникнуть, чтобы не оказаться, когда это станет нужно, беспомощным, не подготовленным к самостоятельной работе.

На основе творческого опыта, из эмпирических находок, из столкновения с практикой, навыками смежных искусств возникали некие теоретические закономерности, с моей точки зрения, непреложные при любых дерзаниях и поисках. Пренебрежение ими — либо ложное высокомерие, либо просто легкомысленное невежество. И то и другое в конечном счете оборачивается и против зрителей, и против авторов фильма.

Когда Мейерхольда попросили написать книгу о методах его режиссуры, он, улыбаясь, заметил, что это была бы совсем тоненькая книжка. На прочном фундаменте высочайшего профессионализма он вдохновенно и свободно для каждой пьесы выдвигал новое здание выдумки.

Всю многогранность режиссерского труда в кинематографе, естественно, не охватить в пределах одной статьи, и мне хотелось бы ограничиться двумя очень важными его сторонами — работой с актером и монтажом, которые связаны между собой гораздо плотней и серьезней, чем это кажется поначалу.

На мой взгляд, основная опора для режиссера — талант и спонтанная творческая восприимчивость актера, но отнюдь не предоставленного самому себе, своей, свободной от режис-

сера интерпретации. Поэтому мне всегда как-то странно слышать: «Чего беспокоиться? Возьму хороших актеров — они и сыграют». Неужели так?

Жан Вилар считает искусство режиссера в работе с актером искусством внушения. Утверждение тем более справедливое и обоснованное, что созрело оно из личного опыта Вилара, режиссера и актера, с чуткостью истинного профессионала уловившего, как в нем, актере, «умирает» режиссер. Но в чем же обретается эта сила внушения, всякий раз меняющаяся в зависимости от индивидуальных особенностей актера? В чем секрет ее плодотворного влияния, ее стимулирующего воздействия?

Достаточно ли вдохновить, воспламенить актера рассказом о роли, пусть самым обстоятельным и проникновенным, оставив за собой контроль наблюдения? Думаю, что нет. Скорей это явится толчком к умозрительному представлению о будущем образе и нередко может увести в сторону от замысла, а то и завести в тупик.

Однажды Василий Васильевич Ванин — какой же это был талантливый актер! — рассказал мне, как он привел в замешательство хорошего режиссера, сыграв один и тот же эпизод в различных толкованиях. Ванин произносил одни и те же слова, но интонации, мимика, движения принадлежали то человеку суховатому, сосредоточенному, то добродушному, размашистому — мастерство исполнения «путало карты», завораживая правдивостью и точностью выражения каждого характера. Неуверенность, приблизительность собственного представления о данном образе превратили режиссера в очарованного зрителя, а актера привели... к диаметрально противоположным решениям.

Убежден, что столь важное в режиссерской практике «искусство внушения» не покоится только на изучении сценария и на подробных, порой горячительных беседах с актерами. Это лишь часть — необходимая, серьезная, но недостаточная для настоящего, полноценного репетиционного и съемочного процесса. Мне кажется просто непременным сначала проиграть всю роль для себя, найти ее чувственное воплощение, те действия и «приспособления», которые помогут выражению характера, настроения и т. д. Если это найдено точно по отношению к роли и по отношению к индивидуальности актера, если это может быть схвачено исполнителем и по-своему, обязательно по-своему претворено, то есть если актер не только ощутил жизненные черты персонажа своими, но и дофантазировал, углубил, дополнил их, возникнет тот творческий контакт режиссера и актера, при котором режиссер счастливо «умирает» в актере.

Есть старинное изречение, приведенное Матиссом: «Когда рисуешь дерево, нужно чувствовать, к а к оно растет». Заметьте, это признание художника, которого никак не упрекнешь в натурализме или в иллюстративной точности реалистически выписанных деталей. Толкуя это изречение со своих кинематографических позиций, я бы сказал: «Когда актер в твоем фильме перевоплощается, нужно чувствовать, к а к это в нем происходит».

Когда я слышу: «Эта сцена актеру не удалась»,— меня всегда поражает неточность выражения. Неверно это. Сцена не удалась режиссеру, а не актеру. И, может быть, не только потому, что он, режиссер, не вдохновил актера, не нашел удобных «приспособлений» для поведения его героя. Но и потому, что лишь в режиссерских руках было все то, что делает сцену удачной, поднимает актерское исполнение на более высокий эмоциональный уровень.

...Нередко, зайдя в павильон студии, услышишь такой диалог:

А к т е р. Я буду очень скучать без тебя! (Сценарная реплика).

Р е ж и с с е р. А зачем столько эмоций? Не надо... не надо всего этого. Попроще, натуральней, как в жизни. И не так громко. Тише, естественней. Чтобы правда была, правда... как в жизни... понимаешь? Если тебе неудобно произносить эти слова, пожалуйста, я не настаиваю, скажи, как тебе жизнь подсказывает. Ну?

А к т е р. Ах, как мне будет скучно...

Нельзя актера просто «выпустить» на зрителя, его надо «преподнести»!

Даже очень опытный киноактер не всегда может полностью представить себе заранее звучание своей роли в общем контексте фильма. Большей частью актером исследована его собственная роль, известны характеры партнеров, события и взаимосвязи и, разумеется, идейная концепция произведения. Но ему неведомы те «особенности», при помощи которых будет окончательно вылеплен образ в фильме.

Если что-то актеру не удается, значит, надо понять, что его тормозит, может быть, надо переменить мизансцену, а может быть, даже и переписать эпизод, не меняя его смысла. К слову сказать, не в этом ли и состоит соавторство режиссера?

Для меня незабываемы блистательные перевоплощения Николая Черкасова. Лень, невежество молодого недоросля и шалопая из «Горячих денечков» и одержимость работой, гениальность старика профессора Полежаева из «Депутата Балтики»; болезненность, неуверенность царевича Алексея и суровая властность Ивана Грозного. С подлинным аристизмом владеет волшебством перевоплощения Иннокентий Смоктуновский — психологически убедительны и внешне точны его роли в «Девяти днях одного года», «Берегись автомобиля!», в «Преступлении и наказании». И хотя это дар ценнейший, не всем актерам свойственный, тем не менее, в актере это не столько удивляет, сколько радует, потому что степень мистификации — это вопрос и одаренности и профессионализма. Но я полагаю, что возможность актерского перевоплощения характеризует и некую важную грань профессии режиссерской.

Флобер умирал вместе с мадам Бовари, и при ее последнем вздохе ему было мучительно нечем дышать. Читал я, что Достоевский перевоплощался в каждого героя, о котором писал: А. Г. Сниткина бывала очень недовольна, когда Федор Михайлович принимал на себя роль «молодящегося старичка и мог целыми часами говорить словами и мыслями своего героя, старого князя из «Дядюшкина сна». Высказывал он чрезвычайно оригинальные и неожиданные мысли, говорил весело и талантливо, но ее эти рассказы в тоне молодящегося, но никуда негодного старичка всегда коробили.

Если такое уподобление себя своему герою даже в тех случаях, когда произведение не автобиографично, свойственно иным писателям, то для режиссера мне это представляется неоспоримым качеством профессии.

Конечно, тут не может быть незыблемых правил или навязывания актеру неприемлемых для него способов выражения характера героя. Нередко актеру удается открыть новые грани первоначально задуманного образа, и роль получает неожиданное и более совершенное развитие, но в моем представлении это обогатит фильм лишь в том случае, если и режиссер с начала до конца внутренне «переиграет» роль во взаимосвязи со всеми другими персонажами.

Понятно, я не претендую на то, чтобы близкий мне метод работы с актером выдавать за единственно возможную творческую связь с исполнителем. Иные режиссеры удачно работают по-другому, но мне хотелось поделиться мыслями по этому поводу, поскольку в любом случае успех киноактера, как бы он ни был талантлив и инициативен, в огромной степени зависит от мастерства режиссуры — это принцип нашей работы в кинематографе.

Человек на экране создается не только личным присутствием актера, его пластикой, его темпераментом, интонациями и мимикой, но и взаимодействием с другими персонажами, и мизансценой, и определенным ракурсом съемки, и пропорциональным отношением того или иного эпизода к общему метражу фильма, его внутренним ритмом, монтажными сцеплениями и т. д. Именно благодаря той же пресловутой и прекрасной специфике кино, «звучанию» актера, объемности созданного им образа, его контакту с аудиторией способствуют и цвет, и свет, и пейзаж, и музыка, и неодушевленная деталь, и укрупнение, и вызванные у зрителя ассоциации, и многое, многое другое.

Греческий художник, чтоб изобразить муку Агамемнона, приносящего в жертву Ифигению, прикрыл его голову плащом. Страдание Агамемнона конкретизируется, «доигрывается» в воображении зрителя. У кинорежиссера для того, чтобы выразить силу скорби, есть и музыкальный аккорд, и крупный план Ифигении, и гром, и молния, и бог знает какие еще эмоциональные находки в изобразительном и звуковом ряду фильма, и если он найдет высокий трагический эквивалент, тогда все это сольется с игрой актера в целостное восприятие образа Агамемнона.

Как бы хорошо ни сыграл актер, режиссерская пассивность или неточность, скудость фантазии могут умалить силу и выразительность созданного образа.

...В фильме «Начало» бесконечно радуешься Инне Чуриковой, актрисе истинного дарования, но каждое ее появление в кадре внутренне увязано с другими персонажами и соотнесено с общей идеей фильма. А без этой режиссерской премудрости самый гениальный актер рискует «выскочить» из фильма, нарушая общую гармонию взаимосвязей с партнерами, течения событий, ритмического хода, и во всей роли останутся лишь отдельные эпизодические удачи...

Творческая судьба актера часто складывается в зависимости от «попадания» режиссера, от точности его выбора.

Существуют актеры, которые, однажды блеснув в некоем образе, потом долгие годы играют один и тот же характер в разных обстоятельствах. Если характер этот интересен, а проблематика фильма остра, вызывает размышления или если авторами предлагается необыкновенно занимательный сюжет — в таком случае встречаться со знакомым персонажем имеет смысл. Герой не наскучит, раз потрясают или забавляют события, в которых он принимает участие, либо завладевают вниманием его размышления, сила его чувств. Режиссер, не рискуя, приглашает такого актера; образ, в сущности, уже подробно заявлен, остается только снять.

Есть актеры, которых завораживают своеобразные, острые черты характерности, полярность психологических особенностей, привлекает преодоление собственного возраста, высвечивание самых разных граней человеческой природы. Искусству перевоплощения способствует не только индивидуальность актера, но и разнообразие предлагаемых ролей.

К сожалению, чаще всего бывает, что удача в определенной роли надолго, если не навсегда, замыкает актера в узкие рамки амплуа. Причиной тому — либо собственная беззаботность и жажда легкого успеха, либо режиссерская боязнь риска, боязнь, поставив новые задачи, не добиться желаемого результата. Пользуя одни и те же краски и приемы, постепенно костенея в неизменной маске, актер неизбежно приходит к штампу. И из «лимитов» навязанного ему амплуа актеру не вырваться без смелого доверия режиссера, без его умения вызвать к творчеству новые, неожиданные стороны дарования. Вспомните, как интересен был Юрий Никулин в драматической роли Кузьмы Кузьмича в фильме Л. Кулиджанова «Когда деревья были большими». Цирковой артист, чья исполнительская деятельность была четко направлена только на то, чтобы смешить, чья актерская природа давно уже привычно нарабатывала черты одного и того же полюбившегося зрителю персонажа, и вдруг — совсем иной характер, потребовавший глубокого психологического проникновения в человеческую сущность героя! Режиссер должен безошибочно знать «секреты» исполнительского творчества...

...Молодой режиссер, снимающий в нашем объединении «Юность» дипломную картину, показывал пробу актера на главную роль. У меня и у моих товарищей возникли тревожные опасения: справится ли этот актер с ролью поэта, которую ему надлежало сыграть? В сценарии характер отличается повышенной возбудимостью, нервозностью, мгновенной отзывчивостью на явления извне. Ничего этого на экране мы не увидели. «Ну, что вы,— успокаивал нас дипломант,— в жизни он все время такой взвинченный, такой нервный. Так что все будет в порядке!»... Кто нужен ему, режиссеру: актер, «мастер» или натурщик?

Собственно, уже сам по себе выбор актера на роль в какой-то степени характеризует режиссера, его трактовку художественного образа. С этого момента и начинается один из самых важных творческих процессов в постановке фильма — работа с актером, которая не прекращается и тогда, когда исполнитель уже покинул съемочную площадку, и теперь в монтаже и даже в последующей перезаписи надо «не утерять» его, надо окончательно закрепить созданный образ. Опять-таки не «выпустить» актера на зрителя, а «преподнести» его.

Роль, создаваемая в процессе съемок, как бы доигрывается в монтаже. И тут уж полностью приходится полагаться на профессиональное чутье режиссера, на его умение пользоваться богатством, неожиданностью киноязыка.

●

Монтаж был и остается одним из интереснейших и увлекательных средств киновыразительности. Велико его значение и в ритмическом построении картины, где кроется один из важных секретов смыслового и эмоционального воздействия фильма на зрителя.

Ритм не возник искусственно из внеприродных закономерностей — существует он и в движении облаков, и в течении вод, и в строении горных кряжей... Ритм во всех его многообразных проявлениях пронизывает жизнь и деятельность человека.

«Я не знаю, существует ли ритм вне меня или только во мне, скорей всего — во мне»,— писал Маяковский.

«Когда люди разговаривают, нужно ритмом показать различие характеров, найти ритм для различных чувств»,— советует Стендаль писателям. Так ведь и для режиссера и для актера это непреложный закон мастерства! В поэзии, в музыке, в танце, в живописи, в архитектуре ритмическое начало не остается вне внимания, а в кино, где ритм, по-моему, имеет властное конструктивное значение, ролью его режиссура слишком часто пренебрегает. Ритмический строй фильма призван не только усугубить эмоциональное восприятие, но и щедрей раскрыть смысл произведения. При неправильном, случайном ритмическом решении расплываются события, искажается четкость замысла, гаснет идея.

В фильме «Время, вперед!» Михаил Швейцер, по-видимому, желая передать трудовой энтузиазм людей первой пятилетки, взял соответственно «высокую ноту». Хлестко чередуются в фильме короткие эпизоды — изображение процессов труда с некоторыми непропорционально растянутыми сценами. Это создает эффект внешней динамики, но неоправданные длинноты вызывают впечатление однообразия.

Ритм фильма складывается из соразмерности множества визуальных и звуковых элементов, но прежде всего, пожалуй, из продуманного чередования мыслей и страстей. Как в дыхании, подчиненном известному ритму, после вдоха следует выдох, так и здесь, мне думается, после взлета размышлений или чувств необходимо движение спада; подряд несколько вдохов без выдоха только собьют дыхание, а сбой мыслей и вовсе затемняет смысл, так же как беспрерывное нагромождение эмоций высокого градуса снижает их ударную силу.

В чередовании эпизодов должна быть заключена своя ритмическая закономерность. Плотное сцепление сцен, интенсивно насыщенных событиями, без «воздуха» между ними, без так называемых сцен проходных, когда зритель набирает дыхание, утомительно, как письмо без знаков препинания; восприятие затрудняется, и волнующий огонь сопереживания превращается в холодный бенгальский огонь.

Конечно, ритмически контрастный монтаж не есть догматическое предписание, но, добиваясь гармонии построения фильма, нельзя пренебрегать его ритмической стороной, и решается она еще и сочетанием различных внутрикадровых темпов, и сочетанием цветов, и пропорциональностью отдельных сцен, и сочетанием декораций, и т. д.

Порой крепкая ритмическая структура фильма сглаживает недостатки сценария, компенсируя схематичность некоторых сцен и «обнаженность» сюжетного каркаса.

Я солидарен с десятками миллионов наших мальчишек, которые с таким энтузиазмом приняли картину «Неуловимые мстители». Этакая «великолепная киношка», в которой для меня сверкнула юность искусства кино, когда восприятие определялось ритмом почти циркового зрелища. Именно в точном распределении ритмического движения экранных событий было найдено средство, обеспечивающее успех картины.

Монтажными комбинациями можно добиться той эмоциональной убедительности, которой не удалось достичь никакими другими средствами. Я столкнулся с этим, когда ставил «Высоту», и могу сказать, что именно в монтаже был найден и закреплен строй картины.

Забыть во время монтажного периода о формирующем значении ритма или просто передоверить весь этот процесс монтажеру — «возьму хорошего монтажера, и смонтируется» — это значит, на мой взгляд, досадно ограничить созидательные возможности режиссерской профессии. Не зря многие кинорежиссеры начинали, как монтажеры, и у одного французского теоретика даже прозвучало: «Монтаж — это сам кинематографист».

Может быть, это элементарно, как азбука, но тогда почему же так редки фильмы, талантливо смонтированные?

Разумеется, хорошо, когда соотношение эпизодов, протяженность каждого из них — то, что составляет ритмическую основу фильма, — определены еще до съемок. Зоркость «внутреннего зрения», рожденного фантазией и мастерством, представляется мне необходимым профессиональным качеством кинематографиста — режиссера, оператора, художника.

Но тут за вольнолюбивым словом «фантазия» возникает негибкое слово «расчет». Что же поделаешь, такова особенность нашего искусства, его — признавай не признавай — специфика.

Предварительное уточнение художественного замысла отличает и другие виды искусств. К примеру, как мог бы Сикейрос создавать свои монументальные росписи, если бы его фантазия отлетела от расчета? И чем темпераментней, чем невероятней замысел, тем тоньше расчет, который «страхует» свободный полет воображения.

Но опять-таки именно в кинематографии этот творческий закон чаще всего предается забвению, не считается обязательным. Отдельные сцены, снятые импровизационно, независимо от общей конструкции произведения, не продуманные в общем смысловом и ритмическом контексте фильма, при монтаже подтверждают итальянскую пословицу: «груда яиц — это еще не яичница».

Иной раз в картине эпизоды выскакивают, как чертик из бутылки, мелькают без нужды крупные планы, случаен темп. Или тягуче, длинно ползут вялые, немонтирующиеся куски, ползет скука. Иногда автор пытается выдать это за сознательный прием. Но приемы, мешающие восприятию художественного произведения, не могут существовать сами по себе, они должны работать «на картину», а не «против нее».

Мне всегда были интересны фильмы А. Михалкова-Кончаловского как раз желанием режиссера продемонстрировать свою точку зрения на людей и события, раскрыть явления жизни в своем авторском аспекте.

Но вот экранизация пьесы Чехова «Дядя Ваня».

Всегда ли совпадает ви́дение режиссера с литературным первоисточником — это вопрос особый. В данном случае я хочу лишь подчеркнуть, что стремление активно представить свою позицию для меня дороже вялого созерцания людей и явлений. К тому же Михалков-Кончаловский непременно озабочен поисками формы, наиболее соответствующей замыслу, и не решает ее «клочковато», а исходит из целостного представления о картине. Не потому ли его фильмы — удачные и неудачные — вызывают профессиональные споры? И, пожалуй, иные его «неудачи» дороже, чем успех некоторых посредственных картин.

Размышляя о значении ритма, я не могу не сказать о том, что представляется мне неверным в этом плане в последней работе Андрея

Кончаловского. Режиссер увидел в пьесе «Дядя Ваня» унылое, монотонное, заплесневелое течение жизни. И желая передать эту монотонность на экране, придает замедленный, монотонный темп всему фильму. Он убирает чеховский юмор, делает «пьяно-пьяниссимо» речь актеров, общение между людьми затормаживает чрезмерными паузами. Ритмическим однообразием режиссер хотел создать на экране впечатление провинциальной скуки и безысходного томления. Но, как справедливо заметил Гейне, если едешь в дилижансе по ухабистой дороге, это не значит, что описывать дорогу надо ухабистыми стихами.

Чаще всего ритмической рыхлостью страдают экранизации больших литературных произведений. Вероятно, это объясняется прежде всего желанием кинематографически передать весь сложный комплекс философских, жизненных напластований, выраженных в романе, глубину характеров, социальный фон... Разумеется, намерения сценариста и режиссера всегда благие и всегда направлены на то, чтобы экранизируемый роман прозвучал на экране полно и интересно. Но неограниченное во времени произведение литературы должно быть превращено в произведение кино, во времени ограниченное. И мне думается, что хотя бы по этой причине уже в сценарии, как некий конструктивный элемент, должен быть обозначен и ритмический ход, который послужит основанием для будущего монтажного строя фильма. При всех сложностях экранизации об этом никак нельзя забывать. С этой точки зрения фильм Льва Кулиджанова «Преступление и наказание», о котором много говорили, писали и спорили, фильм во многом интересный, с серьезными актерскими удачами, все же несет на себе печать сценарных просчетов. Похоже, что авторы сценария пошли по линии сокращения романа, отсечения того, что казалось им лишним, не вмещающимся в фильм, но в этом трудном процессе не учли монтажно-ритмического движения. И поэтому картина превысила размеры, оказалась в некоторых местах ненужно затянутой.

Пожалуй, одна из самых сильных картин последнего времени — «Бег» А. Алова и В. Наумова. Я люблю этот фильм, кроме всего прочего, за великолепную режиссуру, которая «ведет» каждый персонаж, насыщает каждую сцену, каждый кадр. Щедрость психологических деталей, тщательность отделки эпизодов, динамика мизансцен, свободное владение выразительными средствами киноязыка присущи этому произведению. Но даже в этой картине талантливые, зрелые мастера Алов и Наумов, по-моему, допустили ритмические срывы. Где-то в середине второй части ход картины начинает сбиваться и, сидя в зале, испытываешь почти физическое желание подтолкнуть, помочь движению фильма. Нарушение общего ритма фильма вызвано неправильным делением материала на основное и второстепенное. Когда все одинаково подробно и весомо, когда все — главное, тогда зрительское внимание невольно иссякает; эмоционального восприятия не хватает на два часа кинематографического зрелища.

Я не случайно обратился здесь к некоторым примерам из работ интересных, талантливых художников. Тем самым я хотел подчеркнуть всю важность проблемы, о которой идет речь, с которой связано развитие нашего искусства.

Серьезность задач, стоящих перед кино как искусством массового воздействия, особенно не допускает легкомысленного отношения к профессии кинематографиста. Любые творческие поиски должны опираться на мастерство, на твердое знание основ своего искусства.

Хотелось бы, чтобы и критика всерьез и ответственно стимулировала режиссуру, чтобы ей был ближе, точнее известен процесс работы режиссера и актера, чтобы исследовалась и проблематика фильма и его форма — тогда восторг или негодование, обрушенные на художника, принесут ему пользу, а не просто удовольствие или обиду.

...Постановщик фильма тонул в отснятом материале, отразившем слабое актерское исполнение, вялую операторскую работу, беспомощную режиссуру. Как все это смонти-

ровать? Удрученное художественное руководство объединения, в котором снимался фильм, бросилось на выручку. Отсекли уж вовсе невразумительные сцены, затем, чтобы уяснить события и довести метраж до стандарта, вставили надписи, специально сделанные в духе старых немых картин, добавили немножко хроники того времени, о котором шла речь в картине, и незадачливое произведение вышло на экран.

В прокате фильм продержался недолго, но критикой был отмечен. Похвалили оригинальность и свежесть приемов, и режиссер был зачислен в ряды «беспокойных», «ищущих» новаторов. Чем может помочь режиссеру такая доверчивая критика? Коллективно найденный выход для спасения неполноценного материала не заслуживал, как мне кажется, похвальной оценки. Может быть, для критики это прозучало, как некий изысканный примитивизм, лаконично передающий аскетизм эпохи? Но это же была всего лишь растушевка, кое-как приукрасившая рисунок, сделанный неумелой рукой...

Я полагаю, что монтаж должен быть предопределен драматургией будущего фильма, должен присутствовать в сценарии как подтекст. Когда Рене Клер говорит, что фильм у него готов, осталось только снять его, по-моему, в этой, казалось бы, парадоксальной фразе заключены смысл и цель учебного процесса будущих режиссеров.

Умению внутренним взором увидеть свой замысел воплощенным способствует не только яркость воображения, но и расчет мастера. Дилетантские надежды на спасительный монтаж, когда о нем вспоминают только после съемок, редко осуществляются на практике.

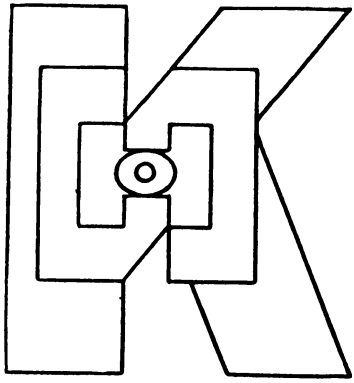
...Помню, как-то вскоре после войны во время ночной смены проходил я по студии «Мосфильм». Тускло светились лампочки в замерших, нетопленых коридорах. Скучали какие-то надписи и объявления на стенах. И вдруг я скорее почувствовал, чем услышал, движение в павильоне, мимо которого шел. Дверь была открыта. Скупо освещенная дежурной лампой огромная палата Ивана Грозного. Внушительный трон. И в холодной полутемной декорации один, почью, Эйзенштейн «проживал» сцену, которая завтра будет сниматься. В старой фетровой шляпе с грустно измятыми полями, в пальто с поднятым воротником, в валенках, невысокий и тучный, он медленно проходил по палате, садился на трон — быть величавым!— вставал — быть согбенным! — внезапно опускался на пол, проверяя нижнюю точку, поднимался по малярной лестнице, пробуя оттуда точку верхнюю. Завтра здесь будут великолепный оператор Андрей Москвин, гениальный актер Николай Черкасов, будут первоклассные помощники режиссера, но до этого, уже в который раз, он сам, лично, режиссер Эйзенштейн, выверял точность пути от замысла к воплощению.

Может быть, он искал ту тайну, «которая из рифмованных слов делает поэзию Пушкина, из семи звуковых шумов — сонату Бетховена, из семи цветов — пейзаж Пуссена»? Но при этом он алгеброй поверял гармонию и гармонией поверял алгебру.

В работе кинорежиссера, по моему глубокому убеждению, то, что так красиво и возвышенно отличало Моцарта от Сальери, то есть гармония, полноправно сливается в творческом методе с алгеброй искусства. Если при постановке фильма руководствоваться только алгеброй, только предварительным расчетом, только комплексом навыков и выработанных закономерностей — рационализм и сухость омертвят произведение. Но и неуправляемый поток импровизаций,— может быть, коротко блеснув ошеломляющим открытием,— затопит фильм обременительным для восприятия и потому расхолаживающим материалом.

Кажется — аксиома. И тем не менее некоторые режиссеры не стремятся к четкости в предварительной разработке своего будущего фильма. Сценарий зачастую как бы заново создается прямо на съемке.

Такая работа может быть талантливой. Но талант — это дар, который пленяет и завораживает лишь в сочетании с умением. А где умения нет, там действует разящее определение Станиславского: «...талантлив, но к делу непригоден». А дело наше серьезное!



Диалектика жизни и сила документа

Константин Славин

Прошедший год наш народ по праву назвал прежде всего годом Ленинского юбилея.

Для нас, советских кинодокументалистов, он стал годом особенно целеустремленного внедрения в свои советские и мировые киноархивы. Кинолетопись, получив вторую экранную жизнь, определила характер многих документальных лент, стала в своем роде знамением цикла историко-документальной публицистики. И если такие работы, как «Гимнастерка и фрак» и «Знамя над миром», предстали перед зрителем как удачный результат творческого поиска — в прямом смысле — уникальных кинокадров, то их открытие и подлинно современное осмысление показали новые возможности этого старого, испытанного жанра.

А взрывной «Наш марш» в использовании архивных материалов с необыкновенной впечатляющей силой объединил в один ряд художественные и документальные кадры. И это полифоническое единство продемонстрировало полную внутреннюю совместимость хроники с игровыми съемками, причем на одном полиэкранном полотне. И здесь победа не столько технического эксперимента, сколько вдохновенного и увлеченного замысла.

Но если «Поезд в революцию» и «Ленин. Документы, факты, воспоминания», как, впрочем, и некоторые другие работы из документальной Киноленинианы, интересно решают органичную для документального кино задачу постижения характера, неповторимой личности вождя, то иные работы из того же историко-документального жанра, — теперь нужно об этом говорить, — не более чем своевременный отклик, приуроченный к славному юбилею.

Наша документальная Киноленинниана будет продолжаться и за пределами юбилейного года, и сейчас ждет своего исследования и обобщения. Но уже сейчас можно сказать, что историческая и художественно-публицистическая ценность любой историко-революционной ленты не может существовать сама по себе, без прорыва в современную нам эпоху, с ее волнующими проблемами и страстями, с ее борениями и свершениями, со своей, если хотите, прозорливой подсказкой на будущее и разговором, что называется, на злободневную тему дня.

«...Необходимо усвоить ту бесспорную истину,— указывал В. И. Ленин,— что марксист должен учитывать живую жизнь, точные факты действительности...» Я думаю, что это ленинское положение распространяется не только на вопросы экономики и текущей политики, но имеет самое прямое отношение к идеологическим задачам пропаганды и, в частности, к задачам кинопублицистики, основанной на фактах и явлениях живой действительности.

Сквозной портрет времени, эпохи — это отнюдь не формальное сцепление исторических и сегодняшних киноматериалов. Документалист может быть скрупулезным исследователем летописных съемок, разведчиком новых

фактов, тонким знатоком человеческих душ и умным толкователем происходящих событий. Он должен, конечно, прекрасно знать возможности съемочной техники и владеть искусством монтажных построений. Но он не может при всем этом оставаться бесстрастным наблюдателем жизни — он призван стремиться к тому, чтобы развивать в себе чувство историзма, бойцовские качества истинно партийного публициста.

В этом смысле горячий сплав истории и современности, отличающий такой, скажем, фильм, как «Завод», — наглядный пример и урок серьезной политической публицистики, овеянной вертовским духом революционного романтизма. И сколько бы ни говорили о производственно-технической перегруженности этой работы, о ее телевизионной «картинности», она стоит многих и многих «облегченных» производственных лент, сделанных вроде бы в манере самого современного документализма. Таких, к примеру, как «Жаркое лето Мангышлака» или «Утренняя смена»...

●

В преддверии XXIV съезда партии украинские кинематографисты выпустили два очень значительных произведения публицистического искусства, посвященных главным силам нашей жизни — рабочему классу и колхозному крестьянству.

Со времен вертовской «Симфонии Донбасса» или туринского «Турксиба» коллективный портрет современника вырастал из обобщенного — не индивидуализированного — показа движения народных масс, знаменующих собой великую всемирно-историческую победу раскрепощенного творческого труда. В поэтизации созидательной деятельности людей рождалась едва ли не самая главная линия активного поиска эмоциональной выразительности документа. И когда сегодня появляется такой документальный фильм, как «Шахтерский характер», или глубоко индивидуализированное наблюдение за людьми в картине «Турья — земля Полесская», неизбежно возникает сильное и глубокое впечатление, возникает мысль о новых гранях и возможностях документального искусства в целом.

Пафос «Шахтерского характера» держится на попытке вскрыть корни и истоки типичного для горняцкой среды мужества. Мужества, являющегося нормой и особенностью и самой профессии и нравственной традиции рабочего класса. Проходящая через весь фильм история бригады Анатолия Пшеничного освещается и расширяется характерными портретными зарисовками славной шахтерской гвардии, а исторические экскурсы в прошлое советского Донбасса неназойливо, не в лоб, но с максимальной целеустремленностью объясняют мотивы каждодневного подвига и таких людей, как Пшеничный, и таких, как Титов, как Изотов, как Стаханов.

Личность председателя колхоза А. А. Мязя прослежена в «Турье — земле Полесской» без какого-либо декларативного посыла на героический сюжет. Простые и трудные будни, обыденность обстановки — скрупулезная регистрация объективом и микрофоном повседневных забот колхозного вожака и его соратников — в результате накопления фактов ведут зрителя к эмоциональному выводу о том, как высока и благородна миссия человека труда, всего себя, без остатка отдающего любимому делу, тому, чтобы жизнь стала лучше и краше, чтобы чувствовать себя хозяином своей судьбы.

Эта же мысль пронизывает и такие картины, как «Вахта», «Ветер весь день», «День переезда»... По своим жанровым и стилистическим особенностям это очень разные ленты; различен в них и уровень мастерства. Но при всей несхожести ситуаций и средств выражения их объединяет настоящая влюбленность в материал, желание документалистов показать людей и окружающую обстановку с позиции соучастия и взволнованного сопереживания, без которых немыслима никакая форма документальной кинопублицистики.

Без горячего, заинтересованного вмешательства в действительность не может быть и речи о достижении какого-то эффекта присутствия, к которому стремится, я думаю,

каждый кинопублицист. Своя тема не станет близкой и дорогой человеку, если материал жизни для него случайный, проходной эпизод. Маленькая лента настроения «Ветер весь день», рассказывающая о жизни небольшого городка нефтяников Газли, не могла родиться у Р. Григорьева, если бы много лет он не был связан с «людьми голубого огня», если бы у него не было «Магистрали» и «Людей в пути»...

●

Когда с какой-нибудь общественной трибуны заходит речь о современной теме в киноискусстве, то как-то по инерции, как нечто само собой разумеющееся документалистике вручают пальму первенства. Вероятно, здесь срабатывают прежде всего сравнительные категории, и документальное кино на передний край выдвигает общий фон нынешнего состояния игрового художественного кинематографа.

Действительно, документальный фильм немыслим в отрыве от конкретных фактов повседневной жизни, но дает ли это нам право только на этом основании называть его самым «современным» из видов искусства? Факт — его природа и органическая материя, однако подлинно современным документальное кино становится лишь тогда, когда не только фиксация событий или рассказ о происшествии, а вся сложная, актуальная проблематика времени определяют его содержание и пытливый творческий поиск.

Вторжение в окружающую действительность, разведка новых фактов и новых материалов, смелое и целеустремленное освоение и осмысление злободневной, волнующей умы и сердца людей проблематики теперь, как никогда раньше, должны стать решающими, качественными признаками истинно современной и жизненно необходимой кинопублицистики.

Разведка жизни... Это понятие давным-давно приросло к документальному жанру. В школе Вертова, а проще говоря, в его съемочных группах существовала даже такая профессия — «разведчик». Разведчиком начинал свой путь Илья Копалин. Разведчиками были и Кауфман, и Свилова, и сам Вертов.

Теперь право первой разведки материала предоставлено автору, а документальная режиссура (в который раз приходится об этом упоминать!) в силу каких-то непостижимых производственных модификаций сводит свои задачи к узкопрофессиональной схеме: съемка — монтаж — озвучание...

Между тем постоянная и интенсивная «жизнь в материале», журналистская зоркость и интуиция, полемический запал и задор — неотъемлемые, специфические грани профилирующей в документальном жанре режиссерской профессии. Они как ни в каком другом кинематографическом жанре оказывают бесконечное воздействие на стиль и строй документально-публицистической ленты, а в конечном счете — на самое главное — уровень художественного мастерства.

Шаблонный, анемичный материал, вторичность темы, бесстрастное созерцание одних и тех же фактов и коллизий при самой ухищренной организации картины не могут привести к успеху, а тем более — к открытию, равному действительной новации.

Ниже своих возможностей, например, сделал работу «Не звони, колокол, не звони!..» Г. Мелик-Авакян.

Не получилась, на мой взгляд, картина «Наследие» у одаренного Т. Океева.

И просто беспомощна «Кабардинка» П. Финкельберга...

Налет красивости, претенциозной искусственности и ложный пафос — эти извечные «палочки-выручалочки» никак не искупают отсутствие живой мысли, искренней взволнованности и того увлеченного, самобытного взгляда на материал, что способен сообщить ему тот смысл, который мы вкладываем в понятие «современный»...

По всей вероятности, сегодня уже нельзя ограничивать сферу документальной картины кинонаблюдением за каким-то одним, пусть даже и любопытным фактом. Нужны выходы в большой и сложный мир, как прекрасно сказал поэт, «открытый настежь ярости ветров».

И когда, например, в фильме В. Киселева и Р. Нахмановича «Турья — земля Полесская» его герой — председатель колхоза Мязь — размышляет о том, почему молодые девушки не хотят идти в доярки, я вижу за этим большую социальную проблему, нелегкий вопрос дня, хотя объяснение председателя мне кажется не совсем убедительным. Дело, по всей вероятности, не только в хорошем коровнике и в усовершенствовании технических служб...

И когда тот же Мязь говорит о соседнем хозяйстве, которое отказалось от подсобных промыслов и несет материальные потери, я слышу за этим живой отголосок большой и серьезной дискуссии, не так давно прошедшей в нашей прессе. И принимаю общественную позицию документалистов, уделивших этой проблеме значительное место. Ведь, в сущности, это не частный вопрос. Это касается всех...

Из повседневных забот и будничных дел часто рождается то, что отмечено всеми признаками подвига, героического начала, и это начало не обязательно должно сопровождаться громким словом и дикторским пафосом.

У Л. Браславского и Т. Золоева в «Шахтерском характере» один ветеран горняцкого дела рассказывает о трудовых делах замечательного донецкого шахтера Никиты Изотова. Хорошо знавший его, он находит удивительные факты и краски. Он говорит о подвиге Изотова, как о простом, естественном деле, и, что интересно, рассказывает о нем молодым горнякам, зная, что в данный момент им приходится работать на трудном и опасном участке. Невзначай из этого эпизода вырастает тема преемственности трудового подвига, овеянного высоким нравственным смыслом.

Так же прозвучали в этой ленте эпизоды со Стахановым и с Титовым. А когда конструктор Гуменник, словно подводя итог размышлению о красоте человеческих поисков и свершений, говорит об отношении людей к содеянному: «Вот только тогда ты понимаешь, что ты достиг цели, если по людям, по выражениям их глаз, ты видишь что ты сделал. Не нужны никакие отзывы, никакие акты, все заведомо ясно»,— разве не встает за этим высокая, обобщающая мысль о природе советского гуманизма и разве она не несет в себе значение, далеко выходящее за пределы шахтерской «производственной» темы?!

●

Кажется, документальному фильму уже доступно все. Хроника событий и внезапный нюанс настроения. Широкий социальный ландшафт и психологическая характеристика человека, временами озадачивающая даже «художественников», занятых исследованием личности, мотивами поведения, моделированием характера, типа, среды... То и дело слышишь: «простая фотография, документ, а как сработала, как впечатляет...» Уже никого не удивляют люди, свободно говорящие с экрана. Соединение разных по смыслу и значению, не смыкающихся вроде бы документальных съемок прочитывается как образ. А возможности кинокамеры!.. Всеобъемлющее движение трансфокатора от крупной, занимающей весь экран детали (скажем, человеческого глаза) до многоплановой панорамы ничем и никак не организованной улицы, как правило, в умелых руках создает пронзительную картину жизни, вызывающую ощущение непрерывности факта, чувство «бокового» и даже «заднего» зрения кинообъектива.

Но все это не новинка в документальном кино. Уже сложился экранный стереотип: наблюденный кадр, архивный документ, интервью да звуковая (вместо комментария) ссылка на мемуарный текст или субъективное высказывание — и вот вам вполне современная манера экранного жизнеописания, которая по всем своим статьям и вроде бы подлинна и вроде бы современна. Но, страдая вторичностью, цитатностью, она отмечена эпигонством мысли и образа, а следовательно — глубоко формальным, бесстрастным отношением и к жизни и к искусству документального фильма.

Почему об этом приходится говорить? Посмотрев десятки фильмов, выпущенных за последние два-три года, я почувствовал какой-то странный холодок, предвзятость, за-

данность в постановке и разработке темы, налет равнодушия и авторской ограниченности, невольно наводящей на старую мысль о том, насколько богаче, сложнее, интереснее, красивее сама жизнь, окружающая нас действительность, насколько динамичнее, красочнее, грознее и величественнее мир, в котором мы живем. И как в сравнении с действительностью проигрывает то, что со временем превратится в документ эпохи, экранное свидетельство больших, наполненных, славных и трудных советских лет.

Мы много говорим и пишем об участившемся, предельно насыщенном поисками и открытиями ритме наших часов и дней, о том, что в бурях века мужает и крепнет наша Родина и каким саженным, космическим шагом отмечен путь научно-технической революции. А какого накала достиг размах классовых битв на Земле, какие опустошения приносят ей неостывающие «горячие точки», такие, как Вьетнам или Ближний Восток, как варварски расхищаются ее природные клады и сокровища! Но с какой еще непостижимой «застенчивостью», несмелостью обращаемся мы к этим проблемам, действуя или в обход их, или в спокойном ключе благостного информационно-иллюстративного фильма с «видовым уклоном». В понятие «видовой» я вкладываю не столько жанровые признаки, сколько метод показа. Я беру на себя смелость утверждать, что нашему документальному фильму сегодня еще во многом не хватает политической страстности, масштабности, увлеченности и убежденности. Недостает публицистического темперамента, журналистского огня и страсти, активного, вдохновенного вторжения в материал.

С каким, например, воодушевлением, с какой политической остротой и четкой нацеленностью в прямой адрес стран и целых континентов, вступивших на путь самостоятельного развития, освобождающихся от пут колониализма, можно было бы рассказать о судьбах народов наших республик Средней Азии в картине «Живые страницы альбома», придав ей принципиально другую авторскую тональность. Картина скучна и монотонна, природе заложенной в ней мысли противоречат альбомный стиль и спокойная созерцательность рассказчика, как бы повествующего о само собой разумеющихся вещах и обращающегося к хорошо и давно известным по многим обзорным фильмам о республиках фактам и документам.

Прекрасны эпизоды исторической хроники, включенные в большую и очень серьезную ленту о путях колхозного строительства «По ленинскому плану»; в ней много волнующих мест и ярких сопоставлений, но, на мой взгляд, и этой значительной работе не хватает авторского темперамента и революционного пафоса, который вывел бы ее из схемы хроникального киноотчета в русло большого публицистического искусства.

Каким великолепным и поразительно динамичным материалом располагали создатели фильма «Жаркое лето Мангышлака». Вся фотографическая фактура этой ленты настраивает на романтический лад, несет в себе (что не так уж часто встречается в нашем деле) удивительный заряд подлинного драматизма. В сценарном отношении эта вещь могла бы стать вровень с «Повестью о нефтяниках Каспия» или с «Людьми голубого огня», и просто трудно понять, как ее создателям удалось сделать такой статичный и ординарный фильм, напоминающий громоздкий, сюжетно никак не организованный, не собранный журнал. В нем все произвольно — от переходов до общей композиции, ничем не оправдана несоразмерность эпизодов; неинтересно, в каком-то служебно-ведомственном ключе сделаны интервью с людьми: они мелькают на экране и не остаются в памяти, заслоненные многократно повторяющимися техническими атрибутами. На первый взгляд в этом поверхностном произведении освоена стилистика современного подхода к документальной съемке. Однако это только видимость. Подобие наблюдений и подобие столкновений, за которыми не видно непосредственно схваченных событий и действительной борьбы с трудностями. Кадры пылевых бурь, изнуряющего зноя щедро перекрываются эпизодами поистине «сочинских» пляжей, а сделанные разго-

воры с людьми, людьми, я думаю, интересными, сложными, глубокими, настолько пусты и примитивны, что невольно закрадывается мысль о том, что здесь явно побеждает не интерес к этим людям, их мыслям и жизненному опыту, а формальная приверженность к стилю «современной» документалистики, желание режиссера продемонстрировать интерес к новым приемам, которые на самом деле уже давно обрели все черты и особенности обыкновенного штампа.

Если в общих чертах определить понятие современного документального фильма, то это сгусток, сконцентрированное выражение реальности, правды жизни, когда автор выступает как создатель новой кинематографической действительности, пользуясь приемами и принципами драматургии, композиции, отбора. И благодаря этому выступает перед нами как самый заинтересованный и самый горячий «болельщик» и соучастник, а не как сторонний наблюдатель, решающий очередную тему. Собственно, в этом и смысл образной публицистики.

Конечно, может что-то получиться и не получиться. Документалиста может постигнуть и творческая неудача. Но когда я смотрю простой и безыскусный фильм «Рыбачка» об исключительной на первый взгляд судьбе уже далеко не молодой женщины, под началом которой работают десятки здоровых молодых парней, добывающих рыбу в суровых океанских просторах, я вижу непритязательную и мужественную простоту документальной съемки, поддаюсь и ее обаянию и обаянию окружающей обстановки. Я с огромным интересом выслушиваю все, что говорит мне с экрана эта прекрасная и добрая женщина, которая сама ведет фильм. Но при этом я вижу, что фильм ведут чувства и увлеченность и тех людей, что пошли с нею в море. Но прежде всего я ощущаю в этом фильме яркую человеческую судьбу, систему взглядов, характер, время. И это уже то, что принято называть человеческим документом и что, как когда-то в «Катюше», открыло нам личность в неповторимых и поучительных жизненных обстоятельствах.

Тогда многие из документалистов, как-то незаметно для себя упустив конкретный человеческий тип, отразившийся в «Катюше», оценили лишь метод, примененный режиссером, а именно — возможности синхронной съемки человека.

Записанные на пленку и зарегистрированные кинокамерой разговоры с людьми вдруг — вопреки довольно несовершенной технике, казалось бы, способной только сковать человека, заставить его уйти в себя, заговорить стертыми фразами — в какие-то моменты прозвучали как самое настоящее откровение. Мы услышали слова, раздумья и переживания, неподсказанные и неспровоцированные, почти исповедальные фразы. Увидели за ними и искренние чувства и желание сказать с экрана нечто такое — и серьезное и честное,— что может помочь тем, кто посмотрит фильм, кто станет незримым собеседником и судьей этого синхронно снятого человека и, возможно, заставит и его как-то по-новому взглянуть на себя, на свою жизнь и, главное, на свое дело.

В конце концов, уловленные документалистами моменты раздумья и интимнейших человеческих переживаний, как бы субъективны они ни были, вырастают из той обязательной жизненной коллизии, которая отчетливо выражает характер действительности, нравственные и творческие возможности личности. Часто эта эмоция скрыта от поверхностного взора и не так-то просто вынести ее на экран. Это удавалось немногим и, должно быть, было задумано как результат знания и тонкого осознания значения такого разговора «на миру» для выбранного героя. Люди, сделавшие фильмы «Без легенд» и «Лучшие дни нашей жизни», увидели в синхроне не просто новое и многообещающее выразительное средство, а единственную возможность документального решения сложной психологической темы. Это позволило им сказать о главном: о том, как человек относится к делу своей жизни, к своей профессии, к нелегкому, а подчас и неблагодарному труду. И в коллизии этой, в общем-то и составляющей живую суть и художественное направление документального искусства, аккумулируются все процес-

сы созидательной деятельности и борьбы человека за лучшее будущее, его забота об общественном благе. Привычное понятие творческого роста может предстать как зримый и конкретный пример непрестанного и беспокойного стремления к всеобщему прогрессу, к совершенству, чтобы, как сказал о себе герой фильма «Турья — земля Полесская» Алексей Мязь, «не пропустить ничего»... Чтобы пройти свой невыносимо трудный пласт горной породы, как проходит его в картине «Шахтерский характер» бригада Анатолия Пшеничного из донецкой шахты «Октябрьская»... Чтобы принести на своих плечах свет в дальние горные аулы Таджикистана, как делают это люди из небольшого киноочерка «Свет» — просто и буднично, именно на своих плечах, потому что в эти места нельзя поднять никакую технику...

Но прямой, открытый монолог документального героя может прозвучать и за кадром фильма не менее сильно, чем в обнаженной синхронной съемке. Личные дневники, записки и письма, прочитанные актером, даже в сочетании с фотографией сообщают герою неповторимую индивидуальность и характерность, придают документальной ленте неподдельный драматизм и силу глубокого переживания. Вспомним летчика-испытателя Гарнаева из фильма «Люди земли и неба», наркома Чичерина из «Гимнастерки и фрака», девушек-летчиц из «Тысячи ста ночей»...

Я думаю, что мы могли бы сделать больше фильмов о тех, кто вместе с Лениным поднял знамя Октября, о людях первых строек социализма, о героях Великой Отечественной войны. Однако стоит сказать, что в повторах однажды найденного приема, ставших такими обычными в рамках этого цикла, уже проскальзывает, уже явственно заметен оттенок штампа...

Факт в документальном фильме воспринимается многими, как естественная гарантия достоверности, а следовательно — и документальности всего кинематографического материала. Но сам по себе факт — всего лишь молекулярная частица кинодокумента, и его право на экран определяется всей системой идейно-художественного замысла произведения. Это вопрос не новый и как будто бы бесспорный, однако к нему приходится возвращаться вновь и вновь, потому что то и дело сталкиваешься с безликими, бесстрастными работами, документальность которых в лучшем случае состоит в добросовестном подборе фактов, а не в их осмыслении.

Кому, например, придет в голову ассоциировать служебное удостоверение, диплом или брачное свидетельство с явлением художественного порядка? Однако суть некоторых историко-документальных лент составляет именно реестр казенных бумаг, отмеченный приверженностью к иллюстративной фактографии.

Не потому ли сейчас мы все чаще наблюдаем процессы, связанные с так называемой «реконструкцией факта», а попросту говоря — с воссозданием документа средствами постановочного кинематографа?

Я хорошо понимаю, что неизбежность восстановления того или иного события или факта сопряжена с необходимостью реставрации документа как недостающего сюжетного звена фильма, усиливающего при этом его достоверность. Можно вспомнить картины Б. Добродеева, С. Арановича и некоторых других документалистов, работающих, как принято теперь говорить, «на стыке жанров». Но амнистия инсценировочных приемов, с какой-то стремительной силой проникающих во все поры нашего документального дела, вступает в вопиющее противоречие с его политическими, пропагандистскими и художественными задачами. И это еще одно свидетельство отставания нашей режиссуры в поиске и разработке документальных эстетических средств выражения, органичных для кинопублицистики. И это, вне всякого сомнения, один из красноречивых признаков некоей боязни прямого соприкосновения с действительностью.

Не потому ли на многих фильмах, создаваемых нашими сугубо документальными студиями, ощущается налет провинциальной ограниченности, мелкотемья и мелкодумья. И не потому ли документальные фильмы большого гражданственного накала и общественного звучания — работы, открывающие

к тому же новые возможности творческого документализма,— перешли в систему художественной и научно-популярной кинематографии. И даже молодого «документального телевидения».

Нельзя не скорбеть (в который раз приходится возвращаться к этому «вечному вопросу»!) о том, что у нас до сих пор нет большой вдохновенной картины о достижениях Советской страны в покорении космоса, хотя на эту тему мы делаем много фильмов.

А сколько мы выпускаем фильмов на материале спортивного движения в нашей стране!.. Их трудно даже перечислить. Но фильм большого художественного дыхания и масштаба, получивший широкий общественный резонанс, вызвавший интереснейшие споры и суждения, — документально-художественный фильм Э. Климова «Спорт, спорт, спорт...» — был снят, как известно, в стенах «Мосфильма».

Уместно напомнить, что такие крупные ленты о рабочем классе, как «Завод» и «Смена», были сделаны на Центральном телевидении, а «Шахтерский характер» — на «Киевнаучфильме».

Я с огромным уважением отношусь к нелегкой работе над международной темой таких известных наших мастеров, как А. Колошин, Г. Асатиани, О. Арцеулов, И. Галин. И все-таки мне кажется, что они еще на пути к своему главному фильму.

Возможно, что тут действуют укоренившиеся представления об ограниченности возможностей документального киноискусства, ложное понимание «киногеничности» документального материала. А может быть, и инерция мышления в формировании тематических планов документальной кинематографии.

●

В Обращении к избирателям в связи с выборами в Верховный Совет СССР Центральный Комитет нашей партии заявил, что партия и Советское правительство будут и впредь настойчиво работать над созданием всем трудящимся благоприятных условий для работы, учебы и отдыха, для возможностей развития и наиболее полного проявления дарований и способностей советского человека. В новой пятилетке, говорится в Обращении, будет и дальше повышаться заработная плата рабочих и служащих, доходы колхозников, улучшаться условия труда и быта, увеличиваться производство товаров народного потребления, развиваться жилищное и культурно-бытовое строительство.

Говоря об этом, я ловлю себя на мысли, что наша документалистика почти полностью обходит проблематику, связанную с показом быта и отдыха советских людей. Как-то выпала из поля зрения документального фильма огромная созидательная деятельность тружеников легкой промышленности и то, что называют сферой обслуживания.

Происходит какой-то непонятный крен в тематическом планировании документальной кинематографии. В картинах, которые я просмотрел, царствуют, как правило, буровые установки. Шахтеры, нефтяники, металлурги, без всякого сомнения, должны быть основными героями нашего документального экрана. Но разве не могут «мирно сосуществовать» с ними строители домов и повара, рабочие, делающие автомобили и сахар, холодильники и мебель, телевизоры и бумагу.

Летопись пламенных дней, отделяющих XXIII съезд партии от XXIV, включает в себя не только факты и события мирной жизни и мирного труда. То в одной, то в другой точке Земли вспыхивает пожар войны, и удары набатного колокола разносятся над планетой. В колокола бьют и те, кому дорог мир и уверенность в завтрашнем дне, и те, кто создает документы героизма и мужества людей, вышедших на бой с фашизмом и империализмом. Схватки труда и капитала с нарастающей силой охватывают страны пресловутого «свободного мира». И кому как не нам нести людям страстные документальные свидетельства неослабевающей классовой борьбы на всех континентах нашей земли! У нас есть прекрасные мастера репортажа, мужественные операторы и сильные журналисты-международники, подобные тем, кто создал не так давно интересный и яркий фильм «Око Тайфуна». Авторы его увидели за фасадом японского «экономического чуда» сложные социальные

процессы жизни и труда японского народа, его борьбу за свои коренные интересы и права, за освобождение страны от американской зависимости. Фильм прекрасно снят, интересно построен; он очень органично включает интервью, страстный публицистический репортаж; в нем, в отличие от многих «заграничных» фильмов с туристским привкусом, присутствует живой, аналитический взгляд на страну, на исторические судьбы японского народа. И вместе с тем широкий, многоплановый показ красивой и самобытной страны. Это, на мой взгляд, большая и принципиальная удача, которую нельзя не закрепить работами такого же серьезного публицистического звучания.

...Я думаю, что диффузия выразительных средств в композиционной организации материала, в монтаже, в подходе к съемкам может обогатить и усилить как документальный, так и художественный кинематограф. Обращение игрового фильма к документальной манере съемки уже стало привычными буднями и больше никого, кажется, не волнует.

Но путь у нашей документалистики свой. И лежит он в смелом проникновении в новые, неведомые сферы жизни, в освоении и критическом осмыслении собственных выразительных средств, в страстной постановке больших общественно-политических тем и проблем. Это веление времени...

С. Фрейлих

Лицо героя

Еще о драматическом характере

Современная практика показывает, сколь различны могут быть подходы к изображению характера драматического героя. В образе Губанова («Коммунист») сущность и явление совпадают. Характер же Вероники («Летят журавли») проявляется через противоположность, ее натура, как и натура Трубникова («Председатель»), непостижима для тех, кто видит в картине только действия, но не побуждения, то есть мотивы действия.

Мотивы действия — не частная проблема, она связана с трактовкой, стало быть связана с методом. Вспомним под этим углом зрения конфликт Эйзенштейна с голливудской фирмой «Парамаунт», по заказу которой во время пребывания в США советский режиссер должен был экранизировать «Американскую трагедию» Драйзера. Сценарий принят не был: спор возник из-за основной коллизии — убийства Клайдом своей невесты. Подчеркнем: не само действие вызвало споры, разошлись из-за мотивов действия. Почему убил Клайд? Потому что он злодей — настаивал Голливуд. Голливуд настаивал, таким образом, на мелодраме: честная бедная девушка и злодей, погубивший ее. Эйзенштейн же написал сценарий в жанре трагедии: он хотел показать вину общества.

У классиков эпоха и характеры потому столь жизненны, что они с поразительным даром изображали мотивы человеческих дел.

В драматическом произведении истинные побуждения героя обнажаются в обостренные моменты жизни, их-то и выбирает художник, чтобы герой должен был принимать решения и действовать под напором изменившихся вдруг обстоятельств.

В эпосе это не имеет такого значения. В «Щорсе» герой то и дело оказывается рупором идей автора — в монологах Щорса мы слышим голос самого Довженко, узнаем его характер.

В драме связь между авторами и героем не столь очевидна. В «Чапаеве» герой существует объективно, его заставляют действовать обстоятельства, они меняют его, а он, действуя, меняет их. Его характер противоречив, подвижен, в нем отражен сложный мир. Мир этот как бы собирается в характере Чапаева, приобретает смысл, то есть цельность.

Противоречие не мешает единству, противоречие создает единство. Чем больше различаются частности, тем совершеннее целое. Не замечая «частных различий» в характере Чапаева, мы не чувствуем его как органически

Переработанный для «Искусства кино» вариант статьи, которая будет опубликована в ежегоднике «Вопросы киноискусства» (вып. 14).

цельное, живое явление, не чувствуем в нем обаяния положительной личности.

Как часто критика заблуждается именно в этом пункте: нам кажется, что мы ограждаем положительного героя от унижающих его сложностей и ошибок, но такой «защитой» мы лишь оказываем ему медвежью услугу, ибо принижаем и, если хотите, обезоруживаем его перед его антагонистом, который в таком случае оказывается в том же произведении сложнее и драматичнее, то есть жизненнее. Об этом заставляют думать даже такие прекрасные произведения, как фильм «Сорок первый», в котором Говоруха-Отрок все-таки жизненнее Марютки, или пьеса «Любовь Яровая», в постановках которой артист, играющий Михаила Ярового, нередко переигрывал исполнительницу роли героини. Мы уже пытались объяснить, почему происходит так: в старом противоречие уже исторически выяснено, потому его легче показать в сфере переживаний.

Великое открытие бр. Васильевых в фильме «Чапаев» как раз и заключается в том, что они впервые на экране показали с такой силой нового драматического героя, пафос которого дал новый масштаб, новое единство искусству кино в критический для него момент перехода от немого к звуковому. Картина была открытием не только для своего времени, она, думается, и сегодня остается непревзойденным шедевром.

Мы продолжаем разгадывать тайны ее строения, постигать диалектику характера Чапаева.

В «Анти-Дюринге» Энгельс писал о метафизике: «Он мыслит сплошными неопосредствованными противоположностями; речь его состоит из: «да-да, нет-нет, что сверх того, то от лукавого»*.

И цельный и противоречивый — настаивают Васильевы, подбирая ключ к своему герою.

Они шли здесь за писателем Фурмановым, который писал в дневнике: «Дать ли Чапаева действительно с мелочами, с грехами, со всей человеческой требухой, или, как обычно, дать фигуру фантастическую, то есть хотя и яркую, но во многом кастрированную.

Склоняюсь больше к первому»*.

Именно такой подход и дал возможность показать живой, исторически-конкретный характер героя. Отсюда и категоричность вывода Фурманова: «...Чапаевы были только в те дни...»**.

Игнорируя рецепты РАППа, Васильевы не оживляли достоинства героя черточками порока; в их фильме слабости Чапаева были продолжением его же достоинств. Противоречия этой неповторимо обаятельной личности были чертами той сложной драматической эпохи гражданской войны, эпохи переходной, которой Чапаев как исторический тип целиком принадлежит. Драматическая суть героя фильма «Чапаев» в этом и состоит: воюя за будущее, он сам принадлежит своему неповторимому времени.

Но как раз противоречивое и пугает иных в Чапаеве. И напрасно. Драматическая судьба именно таких людей и становится содержанием высших форм драматургии.

Размышляя о будущем драмы, Энгельс предвидел слияние большой идейной глубины, осознанного исторического содержания с шекспировской живостью и богатством действия.

Именно революция—тема для патетических, возвышенных жанров. Кризисные моменты истории, контрреволюция питают упадочническое, декадентское искусство, оказывающееся в тупике именно потому, что общество в такие периоды не предчувствует выхода в историческую перспективу. Утверждая новые идеи, революционное искусство двигалось от агитфильма, пользующегося двумя красками — черной и белой, к эпопее, драме, героической комедии, трагедии. В этих жанрах характер героя достигает масштаба, соответствующего масштабу исторических событий, которые вершит герой.

Традиции революционной драмы, ставшей уже классикой, не увядают и в сегодняшнем социалистическом киноискусстве, они обнов-

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., изд. 2-е, т. 20, стр. 21.

* Дм. Фурманов. О писательском труде, М., 1953, стр. 545.

** Дм. Фурманов. Чапаев, М., ГИХЛ, 1950, стр. 168.

ляются; художниками осмысливаются новые коллизии, отражающие закономерности современного советского общества, о чем говорят такие фильмы, как «Председатель», «Твой современник», «Девять дней одного года».

Способы решения современной коллизии в свою очередь открывают новые подходы к изображению исторіческих событий, и это особенно очевидно в разрешении драматического конфликта. В наших классических фильмах конфликт разрешался в финале глобально, в современных же фильмах о тех же событиях финал, как правило, чреват новыми конфликтами, то есть конец может быть началом другого действия, завязкой новой коллизии, которую в историческом плане должны разрешать уже мы сами. Такие фильмы сохраняют для нас интерес к прошлому — уже отодвинутому далеко от нас, историческое событие художник рассматривает с точки зрения того, как дальше развивалась жизнь, рассматривает глазами своего современника.

Именно так увиден герой в картинах «Коммунист», «Никто не хотел умирать», «Шестое июля», «Первый учитель».

На «Первом учителе», который А. Михалков-Кончаловский поставил по повести Чингиза Айтматова, остановимся подробнее. Хотя в создании фильма принял участие сам автор повести (сценарий написан им совместно с Б. Добродеевым), в картине приглушен лирический голос первоисточника, при этом сгущен драматизм действия.

Оператор Г. Рерберг снял картину в жесткой манере. Среда в ней раскалена до предела.

Поток реки зимой обжигает учителя Дюйшена, когда он, разувшись, укладывает камнями брод для своих учеников.

Летом песок раскален, трава высохла, томимый жаждой стоит тополь — единственный на весь аил.

Почему же в финале картины это единственное зеленое дерево в порыве негодования рубит герой картины — учитель Дюйшен? Ему нужен материал для новой школы взамен только что сгоревшей? Или он в состоянии ожесточения безрассудно мстит за равнодушие, которое для него равносильно предательству? В том-то и дело, что финал, как и любой эпизод, не однозначен. Каждый эпизод содержит свой ударный момент, свое решительное столкновение, однако финал каждый раз не предопределен заранее, финал каждый раз достигается в результате борьбы, повороты которой мы не способны предвидеть. Авторы отказываются от канонов и ставят Дюйшена в ситуации, слишком на первый взгляд рискованные для «положительного героя». И дело не в том, что мы видим не только победы, но и поражения, а в том, что герой терпит поражение в финале. И хотя за этим нет оптимистических утешительных аккордов, Дюйшен не остается в нашем сознании побежденным: он не разочаровался в своей цели.

Судьба Дюйшена драматична, сам он человек трудный, но разве не прекрасна его революционная одержимость?!

Революция из гущи народа выдвинула героя такого типа на авансцену истории. Поэты воспевали его цельность, испепеляющий жар его веры, доходящей до фанатизма.

Гвозди бы делать из этих людей:
Крепче б не было в мире гвоздей.
(Н. Тихонов.
Баллада о гвоздях)

или

Если бы
выставить в музее
плачущего большевика,
весь день бы
в музее торчали ротозеи.
Еще бы —
такое
не увидишь и в века!
Пятиконечные звезды
выжигали на наших спинах
панские воеводы.
Живьем
по голову в землю
закапывали нас банды
Мамонтова.
В паровозных топках
сжигали нас японцы,
рот заливали свинцом и оловом.
Отрекитесь! — ревели,
но из
горящих глоток
лишь три слова:
Да здравствует коммунизм!
(В. Маяковский.
Владимир Ильич Ленин)

Послевоенное искусство, кино в частности, вновь обратилось к такого рода герою. И это вполне понятно. Война обострила глубочайшие драмы века, она вновь поверила пределы сил человека, подвергнув его чудовищным

испытаниям. Да и вся история была увидена сквозь призму войны. Герои первых лет революции Губанов («Коммунист»), Корчагин («Павел Корчагин»), Малышев («Жестокость») и герои военных лет Соколов («Судьба человека») и братья Локисы («Никто не хотел умирать») на экране оказались современниками Гусева («Девять дней одного года»), Трубникова («Председатель»), Губанова-младшего («Твой современник»).

Если в упомянутых стихах Тихонова и Маяковского возникает цельный поэтический образ стойкого человека, до конца убежденного в своей правоте, то герои этих фильмов несут в себе более сложное содержание, каждый из них характер драматический. Здесь мы снова хотим подчеркнуть: драматический — не значит не цельный. Каждый из этих характеров есть единство, единство противоречий, свойственных их человеческой натуре. Суть этого единства в том, что человеческие слабости героев есть продолжение их достоинств.

Продолжением революционной стойкости штурмовавшего старый мир красноармейца Дюйшена оказываются неоправданные в мирное время фанатизм и прямолинейность. Они возникают оттого, что между его великой целью и им самим столько же согласия, сколько противоречия: первый учитель, он должен дать людям знания, но сам он малограмотен; желая созидать, он пока лишь разрушает.

Однако не следует думать, что образ этот содержит разоблачительные тенденции, то есть то, что принято нынче называть «аллюзиями». Нет, авторы не развенчивают своего героя. Он живет в картине великими страстями, пусть и не всегда понятными для окружающих. Его вина перед ними драматична, и это придает ему черты возвышенного героя.

Авторы симпатизируют Дюйшену, но между ними и героем существует историческая дистанция.

Дюйшен кричит баю, лютому своему врагу: «Ты падаль! Ты мертвый!» А бай вовсе и не мертвый. Обнаженный по пояс, бай вступает в борьбу с кузнецом и побеждает его: бай хочет понравиться Алтынай. А потом, жестоко избив Дюйшена, он увозит ее. Бай груб, но он умен и способен чувствовать. И это важно для произведения в целом, а стало быть для образа главного героя, потому что бай — часть картины и Дюйшен — часть картины. Один из них может быть убедителен, если убедителен другой.

Сцена насилия драматична. Защищаясь, Алтынай хлещет бая по лицу нагайкой, но только распаляет его страсть. Погас светильник, и нам кажется, что в этом безумии насилия он не только сломил ее, но и встретил в какой-то миг ответное проявление страсти.

Об этом говорит бурный поток утренней реки, которую сразу после этого видим на экране.

Тема любви и ненависти проходит через этот эпизод, чтобы подняться к своей поэтической вершине.

А происходит это так.

Появляется с двумя милиционерами измученный Дюйшен, но уже поздно — Алтынай опозорена.

Он везет ее обратно, они рядом на одной лошади, но он не может к ней притронуться.

На берегу она раздевается и, обнаженная, входит под дождем в реку.

Эта сцена обновления человеческой души прекрасна, в другом случае она могла бы быть финалом, но только не в «Первом учителе».

В этой картине Михалкова-Кончаловского любовь — не лирическое сопровождение главной темы, не пейзаж, не молитва, не атмосфера. Любовь — борьба, она жестока и драматична. Она не ищет примирения, не стремится сохранить себя любой ценой. Дюйшен отправляет Алтынай в большой город: она впервые видит поезд, на нем она уезжает учиться. Они расстаются, и нам кажется, что они больше не увидят друг друга. Дюйшен возвращается в аил, атмосфера здесь накалена до предела. Сгорела школа, погиб его лучший ученик, мать Алтынай опозорена бегством дочери. И во всем этом теперь виноват он, учитель.

— Уйди,— говорит ему старик.

Но Дюйшен не уходит. Он берет топор и рубит единственный в аиле тополь. Слышен стук топора, а народ безмолвствует. Он еще скажет свое слово, еще наступит перелом, но чтобы это произошло, еще, может быть, понадобится и его, Дюйшена, жизнь.

И тут мы должны снова вернуться к словам Фурманова: «Чапаевы были только в те дни». Писатель вовсе не хотел этим сказать, что только в те дни были герои. Речь идет здесь о другом: героизм после гражданской войны проявляется уже иначе, то, что для нас было безусловным, подвергается историей новому испытанию. Разве не об этом фильм «Первый учитель»? Драматизм основной ситуации этого фильма и состоит в том, что ожесточенный в боях красноармеец оказывается наставником детей в школе. Герой оказался в непривычных обстоятельствах, то есть в обстоятельствах, совершенно иных, чем те, которые его сформировали. Ситуация разработана в картине истинно реалистически: не только герой испытывается новыми историческими обстоятельствами, но и сами обстоятельства испытываются идеалом героя.

«Первый учитель» — характерное явление кино 60-х годов. Это был период, когда республиканские кинематографии, отнюдь не пренебрегая национальной спецификой, сумели в то же время выразить общезначимое — в человеческом и социальном плане — содержание героя; именно в это время появился и литовский фильм «Никто не хотел умирать» — сверстник киргизского фильма «Первый учитель». Оба вышли не только на всесоюзный, но и на мировой экран.

Многое скажет нам о характере героев «Никто не хотел умирать» то, как сценарист и режиссер В. Жалакявичус формировал сюжет этого фильма.

Исходная же ситуация в нем такова: убит председатель сельсовета старый Локис. В село приезжают сыновья, они хоронят отца, а потом берут винтовки, чтобы защитить свой дом и наказать убийцу.

Такова фабула фильма.

Фабула — еще только случай, происшествие. Художник должен истолковать его, он создает сюжет, мотивирует поступки характерами людей. Мы узнаем, п о ч е м у это случилось, почему это д о л ж н о было случиться. Здесь для нас имеет значение не только то, как люди поступают друг с другом и что они говорят о себе. Неравнодушна на экране сама природа — этот дубовый лес, река, старая мельница. Они были раньше и будут потом, у них есть память, они все запоминают. Совершенно разные элементы картины составляют художественное единство: в каждой сцене Жалакявичус думал об одном и том же — о судьбе своего народа, о крутых страстях людей, которые и после войны убивали друг друга, об истине этих страстей.

Истина проста, сложен путь к ней.

Сценарий этой картины сначала назывался «Террор» — она воскрешает трагические события, которые пережила Литва в первые послевоенные годы. Вооруженные банды националистов выходили из лесов, расправлялись с крестьянами, бессмысленно истребляли целые семьи. Террористы хотели остановить наступление новой жизни. Они страшились ее, потому что были виноваты перед ней. Для многих эта вина была драматической — они не лгали, но поверили лжи и стали ожесточенными фанатиками. Таков бандит Филин с его горделивым презрением к сыну бедного сапожника Вайткусу, который бросил оружие и вернулся в село, чтобы начать жизнь сначала. Филин называет Вайткуса предателем и сам бьется до смерти. Колоритна фигура и главаря банды Домового. Он чувствует обреченность своего дела, но надеется, что о нем будут потом слагать песни.

И все-таки не драма этих обреченных историей людей тема картины. Художника интересует философия победителей, на первый план он выводит четырех братьев Локисов.

Когда сценарий публиковался в журнале «Искусство кино» (1965, № 6), он уже назывался «Медведи». Медведь — по-литовски «локис».

Разрушительной силе террористов противостоят братья Локисы, война их не изувечила, не убила в них желание трудиться. Они почитают память отца, приехав домой, эти огром-

ные парни, как в детстве, один за другим целуют матери руку. Эти люди одного рода, но они оказываются не одинаковыми, разнообразие их характеров придает картине масштаб.

Младший — Ионас. Долговязый парень, он стесняется своей первой любви, он привык быть младшим.

Миколас — учитель, он понимает, что идет классовая борьба, но сердце его не может смириться с тем, что литовцы истребляют друг друга. «А может, мое сердце — мой классовый враг?»

Донатас — порывист, нетерпелив. Жажда мести в нем не обуздана, он присваивает себе личное право карать преступника. Вот здесь-то Донатас и вступает в конфликт с братьями, конфликт, который несет в себе основную идейную нагрузку произведения.

Братья понимают непоправимость поступка Донатаса, который, сопровождая пленного бандита в город, сам пытался учинить в лесу над ним расправу. Братья судят Донатаса, ведут арестованного по улице, чтобы это видели крестьяне. «Нельзя незаконным путем за правду бороться»,— утверждает Миколас.

Нам кажется, что эти слова устами Миколаса говорит сам автор, который судит не только ненавистного ему Домового, но и Донатаса, дорогого ему человека. Может ли человек присвоить себе права нового общества, если даже он за это общество боролся?

Автор ставит проблему ответственности победителя перед историей. Здесь Жалакявичус обнажает глубинную свою тему и дает наконец своему произведению название «Никто не хотел умирать».

Как видим, название менялось не в результате отхода от первоначального замысла, а в результате продвижения к цели: за далью открывалась даль, за глубиной глубина. Смысл этого названия не будет нам вполне ясен, если мы забудем фигуру Вайткуса. Вайткус был вовлечен в контрреволюционную банду националистов, а потом вернулся по амнистии в село, он жалел своего глухонемого отца и теперь уже ни во что не вмешивался. Неожиданно он сам оказался у власти, его ставят председателем сельсовета, дают ему печать, ключи и револьвер. Оказавшись между двумя лагерями, Вайткус гибнет, смерть его драматична, она освободила его от страха, вернула ему человеческое достоинство.

В фильме «Никто не хотел умирать» литовское село мы воспринимаем как территорию современного мира. Это потребовало концентрации действия, вот почему так энергичен сюжет и монтаж фильма. Здесь режиссер как бы вспоминает традиции 30-х годов, не повторяя их — его картина современна. В ней действуют не только актеры — само по себе изображение среды и человека является действием. После «Гамлета» оператор Ионас Грицюс снова показал себя мастером контрастов, но особенно выразительны его полутона; здесь оператор сдержан и суров, точно следуя стилю эпического повествования.

В картине Жалакявичуса возникает сложный звуко-зрительный образ мира. Бой на мельнице дан отраженно, мы видим только, как вздрагивают от выстрелов настороженные лошади, видим лицо Вайткуса, который, прислушиваясь, ожидает развязки как своего приговора. Нам кажется, что мы сами видели все перипетии боя, хотя мы его только домыслили. Художник будит наше воображение, заставляет не только видеть, но и догадываться.

Перед финалом, на исходе последнего боя в селе, экран вдруг замолк, нам кажется, что мир контужен, что он перестал слышать. Пронзительная пауза как бы отбила время, создала дистанцию между войной и внезапно наступившим миром: немота прорывается шумом мирной толпы, мы слышим впервые смех и впервые видим детей. Мир освободился от внутреннего напряжения.

Перед нами эпическая драма. Художник показал, что новый мир рождается в муках старого и как трудно после потрясений обретается новое равновесие! Оно само не приходит, его нужно завоевать, человек должен вмешаться в ход истории.

О цене этого вмешательства рассказывают нам и картина «Никто не хотел умирать» и картина «Первый учитель».

В таких произведениях ситуация не является иллюстрацией задуманного характера. Здесь характер выясняется в ситуации, а потому в развитии действия возможны и даже неизбежны неожиданности не только для героя, но и для самого автора.

Речь идет не о том, что художник, приступая к работе, не имеет определенного взгляда на своего героя, а о том, что он не подгоняет обстоятельства к заранее известному ответу, оберегая таким образом престиж героя от реальных испытаний. Воздействие обстоятельств часто оказывается здесь сильнее желания автора, но именно в таких случаях герой — живая личность со своей психологией. Можно придумать герою поступки, но придумать ему психологию невозможно. Иными словами, можно сочинить поступки, но мотивы поступков именно этого человека можно выяснить лишь во взаимодействии его с объективными обстоятельствами, заставляющими его поступать именно так, а не иначе. Здесь в качестве примера можно было бы, конечно, привести (в какой раз!) свидетельство Пушкина, который признался, что Татьяна в «Евгении Онегине» вышла замуж неожиданно для автора, но мы обратимся к примеру из кинематографической практики, а именно, к картине «Живые и мертвые» и, скажем сразу, ради образа Серпилина — явления в нашем кино во многих отношениях примечательного.

Устарел ли эпический роман?

По всем соображениям героем фильма «Живые и мертвые» должен стать журналист Иван Синцов. Фильм и начинается с Синцова и кончается им, с этим образом связаны все узлы сюжета, более того, с ним связаны, как правило, и рассуждения писателя (они сохраняются на экране в авторском голосе). Как видим, не только в силу самого замысла, но и в результате решения композиции Синцов — центральная фигура. Однако когда мы смотрим фильм, нас не покидает ощущение, что ситуации Серпилина оказываются важнее ситуаций Синцова. Серпилин должен все время принимать решения, в его ситуациях больше внутренней энергии, они выдвигают его на первый план объективно, можно даже сказать — неизбежно.

Журналист Иван Синцов (артист К. Лавров), безусловно, положительная натура, его поступки вызывают наше сочувствие. Он хочет все видеть собственными глазами: чтобы написать статью, он лезет в пекло боя. И все-таки как бы ни были возвышенны мотивы поступков Синцова, он в конце концов созерцатель.

Серпилин думает о России. Он был жертвой необоснованных обвинений, теперь он думает о реабилитации товарищей-военных, которые здесь так необходимы.

Образ Серпилина исполнен суровыми красками, и это в картине настолько принципиально, что приглашение на такую роль Папанова, артиста комедийного плана, вначале казалось нам ничем не оправданным. И дело не в том, что автор сценария К. Симонов и режиссер А. Столпер не дают актеру ни малейшего повода, чтоб разрядить драматизм если не комизмом, то хотя бы смешной деталью, — сам Папанов к этому не стремится. Сценарист, режиссер и актер здесь на редкость единодушны. Они как бы полемизируют с довольно устойчивым (хотя и негласным) убеждением, что характер, подобный серпилинскому, в какие-то моменты обязательно должен быть смешным, поскольку воплощает в своих действиях жизнестойкость народа, его оптимизм и неистребимую жажду жить. В таких случаях ссылаются обычно на то, как Чапаева сыграл Бабочкин, Максима — Чирков.

Комическое, смешное обнаруживало в историческом характере человеческую обыденность, и это сближало его с миллионами кинозрителей. Однако подход такой не может быть самоцелью и уж во всяком случае — не может считаться обязательным признаком жизненной достоверности. Подобный принцип не всегда плодотворен, и это мы можем обнаружить даже в тех прекрасных картинах, которые давно стали образцами. Сцена в картине «Ленин в 1918 году», в которой Ленин и Свердлов неумело кипятят молоко, всегда вызывает у нас сочувственный смех. Однако сегодня мы видим в этой сцене и другое:

такого рода «снижение» или, как еще говорят, «утепление» исторического героя в данном случае *снижает* его значительность в буквальном смысле этого слова. Современное кино учитывает это и развивает традиции, не повторяя образцы, а идет дальше, как пошла дальше с тех пор сама жизнь.

Драмы, которые переживают Губанов, Дюйшен, братья Локисы, не нуждаются в «утеплении». В этих фильмах драма не очеловечивается, человечность в сути драмы. «Утепление» по сути своей есть торможение драмы, здесь же необходимости в этом нет, ибо авторы стремятся подойти к грани характера, чтобы бесстрашно заглянуть в его глубину. И удается это авторам «Живых и мертвых» в значительной степени именно потому, что роль Серпилина исполняет актер, которого мы привыкли видеть в комедийных ролях. Пусть комизм здесь не проявляется — все равно, когда мы видим Папанова, мы ощущаем *возможность* смешного, как бы скрытого в характере его героя, сурового человека, взявшего над собой власть в трудных обстоятельствах жизни.

А в этом именно суть характера Серпилина. Он берет власть над обстоятельствами именно потому, что может взять власть над собой.

Антиподом Серпилина является штабной полковник Баранов, фигура в фильме важная, хотя и эпизодическая. Баранов знал войну по карте, попав же в условия реальной опасности, слишком жалел себя, чтобы поступать достойно. Спасаясь, он выходит из окружения в гимнастерке рядового и без документов. Баранову казалось, что он выбирает обстоятельства, а они выбрали его: он бежал от смерти, но именно пришел к ней — потерпев полный жизненный крах, он кончает жизнь самоубийством.

Баранов помогает понять Серпилина, для которого свобода не есть освобождение от необходимости. Серпилин знает секрет победы. В момент паники и неясности обстановки он приказывает отрыть окоп в полный профиль: он хотел, чтобы солдаты перестали думать об отходе. И чудо происходит — в разгар всеобщего отступления именно дивизия Серпилина, уже вымотанная, вдруг дает сокрушительный отпор немецкой дивизии, уничтожив двадцать восемь танков. Кажется, сам противник помогает ему поставить дивизию в условия, из которых оказывается один выход — победить.

Серпилин видел, что побеждает в конце концов народ. Победили те пять артиллеристов, которые остались в окружении под Брестом, а потом четыреста километров пробивались к своим вместе со своей пушкой.

Победил командир танкового батальона Иванов (артист О. Ефремов): кругом смертельная суета, а он деловито готовит операцию. В его действиях стихийная материя войны обретает сознание. Иванов как человеческий тип близок Серпилину, различие же их в том, что Иванов мыслит в масштабах батальона, Серпилин — в масштабах войны, а это значит — в масштабе истории.

Именно в фильмах о войне (конечно, в лучших из них) современный герой показан, как историческая личность. До войны для многих из нас *история* была абстрактным понятием. События, именуемые историческими, были предметом учебников, где мы читали о знаменитых мореплавателях, королях и царях, народных движениях, революциях и войнах, когда-то и где-то происходивших. Двадцать второго июня жизнь каждого из нас стала рубежом истории. История сразу оказалась не тем, что *было*, а тем, что *есть*. Мы вдруг ощутили, что история может иметь начало и конец, вдруг поняли, что она может пойти не только так, но и иначе. И это *иначе* зависит отнюдь не от рока, а от реальных, человеческих и социальных, сил, столкнувшихся насмерть на полях сражений.

Так, привыкнув видеть большую реку лишь в ее могучем, вечном, объективном течении, мы вдруг оказываемся у ее устья или у ее истоков, или — еще лучше — там, где человек вдруг решился преградить ее течение, чтоб направить по другому руслу.

Именно так понял войну Серпилин, и это определило образ его мыслей и действий.

Теперь уже не пройти мимо опыта «Живых и мертвых», когда мы спорим о том, как показывать сегодня войну. А споры сосредоточиваются вокруг двух моментов: сторонники эпических полотен возражают авторам камерных жанров; картинам, изображавшим трагическое начало войны, мы теперь противопоставляем фильмы о победоносном финале ее. Однако правомочно ли такое противопоставление?

Так же как эпическая батальная картина должна внутри себя таить человеческое, частное, так и изображение частного события несовершенно, если не живет ощущением исторического масштаба. Так же как фильм о взятии рейхстага должен ощущать в себе преодоленную трагедию первых отступлений, так и произведение о начале войны — жить предчувствием грядущей победы.

Изображение отступления в «Живых и мертвых» дает нам ощущение сжимающейся пружины, которая неминуемо еще распрямится и отбросит врага. В этой картине есть глубина: герои входят в нее с драмами, завязанными еще перед войной. Трагедия, с которой вошел Серпилин из предвоенной жизни в войну, придает значительность характеру и усиливает в картине тему патриотизма — авторы подчеркивают стойкость духа, не поколебленную в герое нравственными муками, которые ему пришлось пережить в мирное время.

Тема картины «Живые и мертвые» — в о й н а и м и р. Здесь кино берет на вооружение толстовскую традицию не только в подходе к материалу, но и в композиции: мы не можем не видеть соответствия трем фигурам — Кутузов, Безухов, Тушин фигур — Серпилин, Синцов, Иванов. Мы вовсе не настаиваем на том, что здесь есть прямое подражание Толстому или что достигнуты те же художественные результаты, мы хотим подчеркнуть другое: стремление показать в о й н у и м и р заставляет объективно прийти к изображению таких моментов истории, схватить в человеческом потоке такие типы, чтобы в хаосе, каким на первый взгляд кажется война, уловить связь между событиями и людьми.

«Да, с о п р я г а т ь н а д о, с о п р я г а т ь н а д о!» — с внутренним восторгом повторил себе Пьер, чувствуя, что этими именно, и только этими словами выражается то, что он хочет выразить, и разрешается весь мучащий его вопрос»*. Так герой Толстого соединил в своей душе великое и малое, что сдвинулось в России летом двенадцатого года.

Стремясь соединить в единую картину великое и малое, прошлое и настоящее, человека и событие и не полагаясь лишь на самоизображение действия, авторы, обращаясь прямо в зрительный зал, еще и размышляют по поводу происходящего — то и дело мы слышим голос автора.

Так в начале фильма Синцов прощается на вокзале с Машей, они договариваются, куда писать, а голос автора говорит: «Они еще не могли представить себе, что ничего, ровно ничего из того, о чем они сейчас говорили, уже долго, а может быть, и никогда не будет в их жизни: ни писем, ни телеграмм, ни свиданий, ничего».

А в финале, когда дивизия после длительного отхода пошла в наступление, тот же голос комментирует: «Трудно, трудно привыкнуть к мысли, что как бы много уже всего не оставалось за плечами, а впереди еще была целая война».

Здесь голос автора производит сильное впечатление, нечто подобное, наверное, чувствовал зритель античной драмы, когда х о р сообщал, что было с героем до появления на сцене или что обязательно произойдет с ним потом.

В большинстве же случаев комментарий не производит такого впечатления, и это происходит потому, что комментарий, как правило, не углубляет действие, а заменяет его. Мы это чувствуем, в частности, в сцене, где из горящего советского самолета прыгает с парашютом летчик. Он лежит раненый, а диктор рассказывает о его судьбе:

«На земле лежал человек, никогда особенно не боявшийся смерти, но сейчас ему было

* Л. Н. Т о л с т о й. Собр. соч. в четырнадцати томах; М., ГИХЛ, 1951, т. 6, стр. 299.

страшно до отчаяния. Он со злобой думал о том, как фашисты будут стоять над ним и радоваться, что он мертвый валяется у их ног. Он был бы рад, если бы фашисты, придя сюда, нашли тело того, никому не известного старшего лейтенанта, который четыре года назад сбил свой первый «фокер» над Мадридом, а не тело генерал-лейтенанта Козырева. Он впервые в жизни проклинал тот день и час, которым раньше гордился, когда после Халхин-Гола его вызвал сам Сталин и, произведя прямо из полковников в генерал-лейтенанты, назначил командовать авиацией целого округа. Сейчас перед лицом смерти ему некому было лгать. Он не умел командовать никем, кроме самого себя, и стал генералом, в сущности оставаясь старшим лейтенантом. Говорят, человек перед смертью вспоминает всю свою жизнь, может быть, и так, но он вспоминал перед смертью только войну! Говорят, человек перед смертью думает сразу о многом, может быть, и так, но он перед смертью думал только об одном — о войне. Он все-таки сбил сегодня еще одного фашиста... тридцатого и последнего. В его душе не было предсмертного ужаса, была лишь тоска, что он уже никогда не узнает, как все будет дальше».

Что и говорить, ситуация в высшей степени драматична, однако фигура летчика на экране оказывается лишь кинематографической иллюстрацией к тексту романа.

Комментарий мог бы разнообразно усилить действие, если бы не возникал в картине по одному и тому же поводу:

«Серпилин знал то, чего еще не знали ни Синцов, ни Мишка. Он знал, что если за эту ночь не придет приказа отступить, то он со своим полком обречен на бои в окружении. Но он не только не ждал, но и не желал приказа отступить. Им владела гордость солдата, не хотевшего верить, что рядом с ним кто-то плохо дерется, отступает или бежит».

Или:

«Никто из них не знал, что уже несколько часов тому назад немецкие танковые корпуса прорвали Западный фронт и, давя наши армейские тылы, развивают прорыв на десятки километров в глубину. Никто из них еще не знал, что эта вынужденная задержка у мостов, в сущности, уже поделила их на живых и мертвых».

Или еще:

«Ни Серпилин, ни шедшие с ним люди его дивизии не знали еще полной цены всего уже совершенного ими. И подобно им, полной цены своих дел еще не знали тысячи других людей в тысячах других мест. Они не знали и не могли знать, что генералы еще победоносно наступавшей на Москву, Ленинград и Киев германской армии через пятнадцать лет назовут этот июль сорок первого года месяцем обманутых ожиданий, успехов, не ставших победой. Они не могли предвидеть этих будущих горьких признаний врага, но почти каждый из них тогда, в июле, приложил руку к тому, чтобы все именно так и случилось».

Как и в сцене с подбитым летчиком, огромной силы комментарий лишь говорит о слабости самого действия, которое он не углубляет, а подменяет собой.

Прибегая к толстовскому принципу с о п р я г а т ь, авторы следуют за ним и в способе рассуждения по поводу происходящего, но здесь кино повторяет литературу чисто внешне, подражательно, то и дело возникает опасность невольного пародирования, что случается всегда, когда повторяется форма, а не суть.

Трудности перехода изображения в словесный ряд неимоверно возрастают, когда экранизируются произведения самого Толстого. Очень важно отдать себе отчет в том, почему так часто даже верно воспроизведенные сами по себе толстовские сцены утрачивают на экране внутреннюю связь. Вследствие разрыва между изображением и словом утрачивается сцепление между сценами, они больше не кажутся моментами развивающегося перед нами события, а иллюстрациями к событию, совершившемуся до начала фильма.

Толстой развил реализм прозы, дойдя до границы, где обнаруживаются глубокие тайные связи между побуждениями человека и его поступками, между хотением и возмож-

ностью, между субъективным ощущением события и его объективной реальностью. Именно в этом смысл изгибов толстовской фразы, всегда начинающейся в дебрях чувств, когда мысль только начинает пробивать себе тропинку, чтобы, выйдя на уверенную дорогу, осознать себя. При этом Толстой не позволяет человеку оставаться в мире смутных, иррациональных состояний, проделывая свои неповторимые ходы, он обнаруживает выход в реальность и этим открывает тайные мотивы поступков.

Подобный же по своей сути принцип изображения человеческих состояний Чехов утвердил в драматургии. Реплика персонажа в его пьесах не цепляется прямо за только что сказанную реплику других. Она возникает как глубокая детонация, человек произносит неожиданное, и мы узнаем, что́ он только что подумал или почувствовал. И здесь опять-таки диалог является не только средством коммуникации, но и выходом тайного, того, что персонаж сам еще, быть может, не осознает, но мы осознаем и благодаря этому обнаруживаем связь внешнего хода событий с внутренним движением, которое Немирович-Данченко назвал «подводным течением» и суть которого Эйзенштейн применительно к кино определил как «внутренний монолог».

Кинематограф не может брать Толстого и Чехова «прямо», он идет к той же аналитичности своим путем, может быть, не менее коротким, чем путь литературы, которая лишь к концу XIX века овладела тем даром анализа, что восхищает нас в произведениях этих писателей.

Речь идет о методологии Толстого и Чехова, которая близка современному кино, искусству звуко-зрительному, полифоническому, видящему макро- и микросферы человеческой жизни в единстве.

Здесь мы должны отдать себе отчет, в какой степени реалистический кинематограф может использовать и опыт современного «нового романа», который в дальнейшем утончил повествование до такой степени, что для него стало возможным изображение потока сознания как реального действия.

Что может быть более противоположного, нежели эпический Эйзенштейн и отец «нового романа» Джемс Джойс, деэпизировавший сюжет Гомера в своем «Улиссе». Однако опыт его Эйзенштейн не игнорирует, когда разрабатывает принцип «внутреннего монолога» в кино. Режиссер изучает опыт Джойса вовсе не для того, чтобы, как говорил в одной из лекций студентам, «сдирать» с него.

Создатель «Броненосца» рубил связи «внутреннего монолога» с фрейдизмом и включал его как элемент реалистического изображения жизни — вспомним, что Эйзенштейн готовился к углубленной трактовке таких произведений, как «Американская трагедия» Драйзера и «Железный поток» Серафимовича. В лекции, прочитанной в ГИКе 1 ноября 1934 года, Эйзенштейн говорил, что непосредственный показ внутреннего психологического движения в человеке представляется ему одной из увлекательнейших задач именно советского кино. При этом он привел следующий пример: «...Идет собрание, организуется колхоз. Есть старик, который слушал и ни слова не сказал. Потом он ушел, почесав затылок, а наутро вступил в колхоз. Попробуйте это сделать формой внешнего показа — что в нем происходило в то время!»*

Интересны опыты в этом направлении и Пудовкина. Разве нет связи между его научно-популярным фильмом «Механика головного мозга» и его поисками в игровом кино, где ему еще в пределах немого кино удалось показать эпические события революции через психологию человека. Когда же в кино пришел звук, опыты Пудовкина с «цейтлупой» были связаны со стремлением избежать натурализма в изображении среды, сковывающей человека; он стремился сохранить на экране субъективное восприятие времени и пространства, возможность показа их в связях, подчиненных поэтической задаче.

Не все опыты удавались нашим мастерам, о целенаправленности же их говорят сегодня

---

* С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, М., «Искусство», 1964, т. 2, стр. 495.

такие фильмы, как «Ленин в Польше» и «Дневные звезды», в которых история и глубинное сознание человека оказываются в том единстве, которое возможно, если экран не должен жертвовать ни тем, ни другим.

Эти фильмы — не случайные, исключительные явления, они принадлежат современному, звуко-зрительному кино, как и картины «Иваново детство», «Никто не хотел умирать», «В огне брода нет», «Бег», а первым примером в этом ряду мы, наверное, должны были бы назвать картину «Летят журавли». Не принцип ли пудовкинской «цейтлупы» применили Калатозов и Урусевский в сцене гибели Бориса: когда прозвучал выстрел, закружились над Борисом березы, эта секунда растянулась в вечность, и, пока он падал, мы увидели его непрожитое будущее. Представим себе другое решение: Борис падает «натурально», и, пока мы его видим поверженным, закадровый голос автора объясняет нам то, чего уже не мог знать Борис и что ждало теперь его Веронику. Это объяснение стало в «Журавлях» изображением: камера Урусевского с а м а почувствовала значительность момента и дала нам возможность именно так его пережить.

Здесь мы возвращаемся к «Живым и мертвым» для объяснения, почему аналогичные сцены этой картины не оказывают на нас такого же сильного воздействия. Нет, дело не в том, что Столпер не пошел по пути Калатозова — он этого не сделал и правильно поступил. Внутренний монолог, опирающийся на обнаженный звуко-зрительный контрапункт, даже при всем возможном многообразии его применения не является единственным способом построения современной картины. «Летят журавли» — произведение поэтического рода, картина же «Живые и мертвые» по характеру своему — реалистическая проза, которой и не может быть свойственна столь обнаженная метафоричность в переходах от звука к изображению. В прозе эти переходы не менее органичны, только они скрыты. Режиссер же поступил просто: то, что в романе в и д н о, он и з о б р а з и л на экране, то, что идет в и з л о ж е н и и автора, г о в о р и т за кадром диктор. Соображение и изображение оказались внутренне разорванными. Здесь как бы косвенно примененная «цейтлупа» останавливает не время, а действие, ибо время затрачивается на произнесение текста. Соображение и изображение не переходят сами друг в друга, и потому авторы не достигают в указанных сценах своей главной цели — сопряжения состояния героев и обстановки, в которой герои оказались.

Фильм «Живые и мертвые» (как, впрочем, и «Председатель») в конце концов говорит нам: эпический роман оказывается необходимым, как только перед художниками встает задача осмыслить историческое содержание современного героя, раскрыть его характер в многоплановой связи с действительностью. Однако эти фильмы каждый по-своему показали и то, что эпическое повествование вступает в противоречие с такой задачей и несет потери (мы видели, сколь велики они в фильме «Председатель», особенно в финале), если не обогащается способностью анализировать и «внутренние» моменты жизни.

Нас могут спросить, почему все-таки мы для разговора на эту тему взяли картину «Живые и мертвые», которую сами же только что столь высоко оценили и в которой, может быть, всего несколько уязвимых в этом отношении сцен, в то время как рядом демонстрируется столько посредственно-иллюстративных картин, в которых сюжет уныло плетется за событиями и действие, словно на костыли, опирается на объяснение закадрового голоса. Посредственное произведение не интересно для анализа и мало что дает теории: в нем недостатки лежат на поверхности. В хорошем же произведении слабости и ошибки чаще всего скрыты, но именно поэтому они не безобидны, как правило, они являются причиной, почему хорошее произведение не стало шедевром. Будучи неосознанными, они обязательно себя еще проявят и, может быть, с еще большей силой, что и показала следующая картина А. Столпера «Возмездие», в которой мы видим тех же симоновских героев, но уже на переломном, сталинградском этапе войны. В картине «Возмездие» есть достоинства

«Живых и мертвых» (столь же мужественно показаны люди на войне), зато и слабости проявились те же, но теперь уже с гораздо большими последствиями: герои вышли на оперативный простор, события развернулись во времени и пространстве, все чаще слышится закадровый голос, но поскольку принцип использования его остается прежним, субъективное восприятие художника и объективный ход событий не приобретают единства: нам кажется, что события рассекают биографии людей.

Такие картины поучительны вдвойне: они показывают не только значение эпического романа в кино и в литературе, но и препятствия, которые возникают перед ним, когда он ищет сегодня новые выходы в историю.

Что касается современного кинороманa, то здесь он, сохраняя принцип многопланового повествования, существует и в структурах, позволяющих «брать» материал прямо из повседневности, не дожидаясь, пока сам материал обретет завершенные исторические формы.

Публицистический роман

Характернейшим примером публицистического романа является фильм «Твой современник». Е. Габрилович и Ю. Райзман задумали его как продолжение фильма «Коммунист».

Первоначально сценарий нового фильма так и назывался — «Сын коммуниста», однако мы не видим сюжетной преемственности между картинами, связь здесь иная и, пожалуй, более глубокая. Авторы показывают, как один и тот же характер проявляет себя в разные эпохи.

Василий Губанов-младший унаследовал от отца не только крутой, решительный нрав, но и цель жизни. Мотивы действия каждого из них возвышенны, и это дает им силы в опасный момент рисковать вплоть до самопожертвования.

Вспомним финал картины «Коммунист»: в трудную минуту жизни, когда на эшелон с хлебом напала банда, красноармеец Губанов мог бы спастись, но его ждали голодающие, он забыл себя и один бросился в смертельный поединок.

Перед выбором оказывается и герой «Твоего современника» Губанов-младший. Он вынужден прекратить строительство химкомбината, которое велось по его же проекту,— так герой, наш современник, бросается в сражение, также безрассудное с точки зрения «здравого смысла».

В «Коммунисте» — фильме о классовых боях — противники стояли по разные стороны баррикад, их антагонизм был обнажен и отчетлив. В «Твоем современнике» нет классовой борьбы, конфликты развиваются между работниками одного министерства, между членами партии, между отцом и сыном. Но эта современная картина дышит также революционным пафосом, постигая природу противоречий современной жизни.

Принципиальное достижение картины — образ нашего современника Василия Губанова. Он герой не потому, что все знает, все умеет, все может предвидеть. Напротив, он человек, и ничто человеческое ему не чуждо. Губанов выигрывает спор с министром — у него широкая натура в решении государственных вопросов. Но как он узко мыслит, когда наставляет сына, решившегося жениться на женщине, у которой есть ребенок; как теряется этот важный человек перед логикой аргументов невесты сына — молодой работницы. Сын Губанова читает Элюара, о котором отец и не слышал, правда, отцу достает юмора и самоиронии, когда в беседе с американскими корреспондентами на вопрос «Кто ваш любимый поэт?» — он отвечает: «Элюар». Тезис профессора Ниточкина, друга Губанова, «надо жить страстями» относится к самому Губанову. Страсть гражданина заставила Губанова сделать решительный выбор, чреватый для него лично самыми крайними последствиями. Актер И. Владимиров, исполняющий роль Губанова, чувствует и понимает героя. Его Губанов-младший — человек современный, он многое узнал, многому научился, и многое ему дано. В том, как он говорит с сыном, мы чувствуем, что он

привык повелевать людьми, он удачлив, как ладно на нем сидит костюм, как уверенна его походка. Он с удовольствием вспоминает о своей поездке в Америку. Но как раз тут мы обнаруживаем в образе противоречие. В конце картины герою грозит крушение карьеры, возможно, он будет снят со всех постов, станет, как и был когда-то, рядовым инженером. Он об этом говорит легко, мы не чувствуем психологического перелома у человека, готового расстаться с тем, что стало для него уже привычным и необходимым. Здесь он живет уже не страстями, а логикой, теряя психологическую убедительность. В свое время на совещании в Совмине Губанов легко победил секретаря Березовского обкома (на территории области строился комбинат), который, выступив против прекращения строительства, выдвинул на первый взгляд вполне человечные мотивы: тысячи рабочих прибыли с семьями на это строительство, поверили в него — что же им сказать! Спор Губанова с ним тогда был принципиален, но теперь сам Губанов идеален, абстрактен. И все-таки мы верим герою, верим в то, что он говорит, и без этой необходимой психологической подготовки, потому что в конце концов он говорит истину. Здесь авторы становятся публицистами уже открыто, а герой — рупором, через который они провозглашают свои идеи.

Страдает ли художественность картины от того, что она публицистична? Это вопрос не праздный: то и дело мы видим картины, в которых публицистические сцены (в виде собраний, митингов, актуальных споров героев) кажутся цитатами из других произведений.

Другое дело «Твой современник»: здесь публицистика — ткань картины, ее стиль, ее образность.

В искусстве образность формируется разными путями, в драматургии это различие наглядно обнаруживается в речи персонажей.

В пьесах Чехова за первым, бытовым планом мы всегда ощущаем большой мир, который не могут обрести его герои, и в этом драма их жизни. В финале «Дяди Вани» после всех крушений, когда вслед за Серебряковым уезжает и Астров, он, увидев карту на стене, вдруг роняет: «А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарища — страшное дело!» Станиславский восторгался этой репликой, она волнует и нас, потому что одним ударом обнажает то, что накапливалось в судьбе дяди Вани и Сони: все надежды рухнули, все теперь недостигаемо, все покинули их, им одним до самой смерти оставаться в этом глухом уезде.

В то же время подобная околичность могла бы только повредить драматургии другого типа, в частности пьесе Гюго «Рюи Блаз», в которой характер и образ мышления героя заставляют его говорить только «на тему», то есть «прямо», и в этом истинность образа, а стало быть, его художественность. Когда герой произносит свой монолог об Испании, жаждущей свободы, зал сотрясается аплодисментами. Пожелай актер (ради самоцельной «художественности») произнести этот монолог не прямо, а с подтекстом, он только утратит их смысл, который как раз и состоит в том, что слова эти не имеют подтекста; художественность же их в том, что они исторгнуты непосредственно из глубины человеческого переживания.

Не такое ли именно воздействие производит на нас в «Твоем современнике» речь Василия Губанова на совещании в Совете Министров, или его спор с сыном о молодежи, а с бывшей женой — о свободе. В этих публицистических сценах нерв картины, эти споры — «сшибка» характеров, на наших глазах складываются и разрушаются судьбы.

Сквозь призму публицистического жанра мы видим людей в необычных ракурсах, освещенных светом современной общественной борьбы.

Именно так изображена в картине фигура бывшей жены Губанова Елизаветы Кондратьевны, в трактовке этого характера Райзман вновь обнаружил тонкое понимание женской натуры. Может быть, теперь, после этой картины стало особенно понятно, почему Райзману, пожалуй, более чем кому бы то ни было давались образы женщин. Здесь можно вспомнить его «Машеньку» — роль В. Караваевой

в этой картине заслуженно вошла в историю советского кино. Машенька была открытием, именно она жила своей страстью, ничем не ограниченным, всепоглощающим чувством любви, делающим ее, простую девушку, независимой и возвышенной. «Машенька» была камерной картиной, но как только героиня оказывалась вне сферы любви, она становилась заурядным персонажем — именно такой она была в сценах финской войны, которая кажется особенно теперь исторической декорацией, но не больше.

Мы уже касались (в статье «Мера всех вещей») близости лирики и публицистики, здесь мы обнаруживаем не только, к а к лирик превращается в публициста, но и п о ч е м у это происходит — не случайно ведь сами названия последних картин Райзмана — «А если это любовь?..», «Коммунист», «Твой современник» — могли стать и заголовками газетных статей. Жанр этих картин позволяет художнику исторический фон превращать в драматические ситуации, которые определяют не только поступки, но и чувства. В этом смысле Елизавета Кондратьевна является, на наш взгляд, новым открытием сценариста, режиссера и, конечно, актрисы А. Максимовой, которая исполняет эту роль. Елизавета Кондратьевна тоже живет страстями. Но если страсть делает Ниточкина свободным, то ее эгоистическая любовь к сыну делает несчастной. Одиночество ее вызывает в нас сострадание, но она смешна, когда требует, чтобы комсомольцы развели ее сына со «случайной женщиной». Актриса не осуждает героиню, она исследует характер. Нас настораживают слова этой женщины, которая сожалеет, что прошло время, когда люди боялись и общество решительнее вмешивалось в личные отношения людей.

Само собой получается, что и Елизавету Кондратьевну и самого Губанова мы сопоставляем с профессором Ниточкиным — он в картине является своеобразным критерием оценки наших — условно говоря — положительного и отрицательного героев. Ниточкин, верный сподвижник Губанова, проходит с ним все круги испытаний, его непрактичностью и наивностью как бы поверяется целесообразность привычных отношений. Свое «жить страстями» Ниточкин преподносит не велеречиво-программно, он сказал это однажды, навеселе, и в то же время это для него серьезно, он действительно таков. Почему он не боится быть естественным и смешным тоже не боится быть? Он слишком много значит для науки или же наука слишком много значит для него? Скорее всего и то и другое. Н. Плотников в год своего семидесятилетия сыграл эту роль, говоря старинным языком, как бенефициант — ярко-концертно, вызывая восторг публики. Некоторые критики отдали даже ему предпочтение перед главным героем — Ниточкин, действительно, иногда выходит на первый план и, кажется, уже ведет действие, но если бы так произошло в действительности, жанр фильма оказался бы иным. Ниточкин вносит элемент трагикомизма, суть же фильма, его стиль определяет характер поведения Василия Губанова.

Стройка, на которой завязывается конфликт картины, остается за кадром. Производственный конфликт лишь повод для нравственного столкновения. Перед нами раскрываются характеры различных людей в зависимости от того, как они относятся к ошеломляющему предложению Губанова. Губанов находит сторонников, еще больше противников — они разные люди, но всем им психологический барьер мешает пойти против привычного течения дел.

Как видим, сюжет картины ведет нас от производства к политике, политика же становится основой драматургии, ибо показана через психологию людей.

Здесь картина продолжает традиции «Великого гражданина». Его принципиальные открытия в области драматургии, режиссуры и работы оператора входят в сегодняшний опыт публицистического фильма. Образ Шахова, политического борца, остается нетленным. Конечно, чтобы эта позитивная линия «Великого гражданина» могла быть продолжена, мы так же трезво должны судить и о пороках картины, которые наша быстротекущая жизнь делает с каждым десятилетием все

очевиднее. В результате того что идейные противники Шахова были изображены как вредители, диверсанты и агенты иностранных разведок, судьба «Великого гражданина» парадоксальна: фильм «золотого фонда» оказался снятым с экрана. Значит, развивать традиции «Великого гражданина» невозможно, не преодолевая его же ошибок.

Именно в этом и состоит заслуга «Твоего современника». Противоречия, которые в нем изображены, истинны, они возникают в ходе развития самой жизни, они неизбежны и потому неизбежно оказываются предметом исследования. В этой картине мы видим как бы социальный разрез современного социалистического общества. Фильм открыто тенденциозен — он посвящен тому, о чем мы каждый день спорим или можем прочесть в газетах. Фильм касается конфликтов, еще не исследованных, и потому дает богатую пищу социологам, экономистам, философам, историкам. «Твой современник» — произведение с открытым финалом. Это не значит, что картина художественно не завершена. В ней показан такой момент, когда герой раскрыт весь и когда сама жизнь раскрыта перед нами — мы словно видим ее впервые, потому что видим на сломе, изнутри.

Экранные вести • Экранные вести • Экранные вести

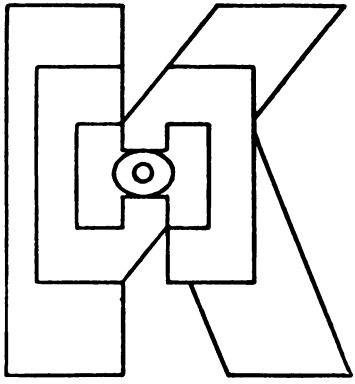
Гимназист из Варшавы Юрек (Игорь Страбужинский), родителей которого гитлеровцы расстреляли в 1943 году, сумел выбраться из города и ищет знакомых в деревне. Русский паренек Сашка (Николай Бурляев) бежал с поезда, в котором оккупанты везли его в концентрационный лагерь. Они встретились случайно, но их объединили общая судьба, общая надежда добраться к своим. Прятаться и искать дорогу в лес, к партизанам, им помогает Юлька (актриса Малгожата Потоцка). Отстреливаясь от жандармов, Сашка и Юлька гибнут. Гибнут, когда с той стороны Вислы уже слышен грохот приближающегося фронта, когда до освобождения остался, может быть, один день... О трогательной дружбе двух подростков, которых свела на трудных дорогах война, об их любви к польской девушке расскажет новая советско-польская картина «Легенда». Сценарий написали Валентин Ежов и польский писатель и военный историк Збигнев Залусский. Ставит фильм режиссер Сильвестр Хенцинский. Самим названием фильма авторы как бы подчеркивают, что его содержание — это легенда о чистой и прекрасной любви, которой не страшны ни война, ни фашистская оккупация, ни даже смерть. От сельского ксендза услышали ребята прекрасную легенду о Тристане и Изольде. Они не признались в этом, но, конечно, мечтали о такой любви, что сильнее смерти. Дружба и любовь помогают героям картины в борьбе против фашистов, закаляют их характеры, помогают им найти себя в той обстановке, в которую они попали. Авторы фильма ставят своих молодых героев в такие обстоятельства, в которых они по-настоящему начинают понимать, что такое истинная дружба и истинная любовь.

●

Фильм по мотивам романа Константинэ Гамсахурдиа «Похищение луны» — драматического повествования о социальной перестройке грузинской деревни тридцатых годов и становлении социалистического уклада жизни — снимает на студии «Грузия-фильм» режиссер Томаз Мелиава.

●

Режиссеры С. Кеворков и Э. Карамян ставят на «Арменфильме» фильм «Возмездие», который завершает трилогию о легендарном революционере-ленинце Камо. Картина расскажет о событиях, связанных с освобождением Закавказья от белогвардейщины и интервентов.



Новые фильмы

«Бег»
«Король Лир»
«Чудный характер»
«Этот правый, левый мир»

Стиль, отвечающий теме

М. Блейман

«Б е г» (по мотивам произведений М. Булгакова). Сценарий и постановка А. Алова и В. Наумова. Оператор Л. Пааташвили. Художник А. Пархоменко. Композитор Н. Каретников. Звукооператор Р. Казарян. Редактор Н. Скуйбина. «Мосфильм», 1970.

Новаторство никогда не пробивает дорогу легко. Примеры можно не приводить. Это ясно и так.

Пьеса М. А. Булгакова «Бег» в значительно большей мере, чем «Дни Турбиных», чья сценическая судьба сложилась счастливее, входила в круг произведений новаторских. Некоторые приметы ее стиля казались современникам странными и не были поняты ими.

В период написания «Бега» нам казалось, что в искусстве можно было говорить о победе Красной Армии над белой гвардией, но нельзя было рассказывать о поражениях белогвардейщины. Казалось, что заниматься анализом действий и психологии врага не только малоинтересно, но и недопустимо. Больше того, в период борьбы с «психоложеством» (была и такая кампания в нашей литературе) возникла чуть ли не теория, гласящая, что всякое обращение к психологии непременно влечет оправдание поступков и чувств того, в чью душу проникает писатель. В скрытой форме тут действовала формула: «понять — значит простить».

Так вот, тогда нам казалось просто невозможным, чтобы, анализируя поступки и психологию врага, писатель смог нам помочь понять не только корни его враждебности, не только его судьбу, но и причины победы над этим врагом. А именно это сделал М. Булгаков в «Беге». И это ясно сейчас, после удивительно сыгранного Н. Черкасовым Хлудова в ленинградском спектакле и после фильма А. Алова и В. Наумова «Бег».

Теперь ясно, что не только замысел пьесы М. Булгакова, но и ее необычные формальные особенности — скрещение трагического и комического, взрыв трагической ситуации буффонадой, и, наоборот, понимание комической ситуации как трагической — были порождены не поисками формальной изысканности, а способом художественного рассмотрения явлений. Крушение белого движения было для писателя исторической закономерностью, и он не собирался спорить с историей. Но он показывал эту закономерность аргументами, если так можно сказать, «от противного». Он пре-

восходно сознавал, что всякая борьба с закономерностью, пусть в нее были вложены ярость и пыл, жесткость и даже известная убежденность, всегда в конечном счете оборачивается смешной своей стороной. Нелогичность комична всегда, пусть нарушение логики в иных случаях и приводит к трагическим последствиям. Вот откуда в «Беге» возникает удивительный сплав драматического и смешного, вернее, переход трагической ситуации в комическую. Я не ссылаюсь здесь на искусство Чаплина только потому, что эта особенность художественного мышления характерна не только для него, но для многих явлений в большом искусстве прошлого и настоящего.

Мне кажется, что именно эти свойства драматургии М. Булгакова, его стиля и привлекли А. Алова и В. Наумова. Но создавая свой фильм, они, как сказано во вступительной надписи, использовали мотивы и «Дней Турбиных» и «Белой гвардии» — пьесы и романа. И тут возникает вопрос к авторам фильма. Почему они не то чтобы переделали «Бег», а расширили его действие и за счет других произведений М. Булгакова и за счет своих дополнений? Была ли необходимость в разрушении своеобразной цельности пьесы?

Думаю, несмотря на то что переделки вызвали определенные потери, авторы фильма еще больше выиграли. И прежде всего они выиграли масштаб.

История, рассказанная М. Булгаковым,— мир в капле воды, частица большого исторического процесса. А. Алов и В. Наумов расширили масштаб действия, исторически укрупнили явления, опираясь не только на художественную, но и на историческую достоверность. И если события фильма начинаются в некоем безымянном городке на юге России, то вскоре на экране возникает историческая география: Крым в 1920 году, появляются исторические герои, и первый из них — Фрунзе.

Это была трудная, более того, опасная задача. В пьесе была своя логика, свой образ действительности — гиперболический, почти фантастический. Казалось бы, вторжение исторической реальности должно было только разрушить мир, созданный в пьесе. И когда я увидел на экране сцену военного совета у Фрунзе, ее будничность сперва меня покоробила и смутила. Но авторы фильма знали, на что идут. В этой сцене, поначалу как будто информационной, есть своя драматургия. В сцене идет речь не только, вернее не столько о форсировании неприступного Сиваша, сколько о борьбе характеров. Когда командир конницы, споря с командиром пехоты, говорит как будто выхваченную у Бабеля фразу, что революция его не обидела славой, в действие вступает вторая стилевая линия фильма, линия, которой М. Булгаков не знал,— вступает патетика.

Патетика становится самостоятельным компонентом и в драматургии и в визуальном образе «Бега». Она в том, как с великолепной яростью и удивительной, сказочной быстротой скачет красная кавалерия. Она в том, как под оркестр, еле вытягивая ноги из страшной, засасывающей грязи, красноармейцы форсируют Сиваш. Патетика и в том, как реализуется в фильме превосходный образ Бабеля — «страшное безмолвие рубки»,— он, этот образ, здесь реализован обратным приемом: рубка слышна, но не показана. Патетика — в бешеной скачке кавалериста со знаменем и, наконец, в эпизоде, в котором спокойное величие смерти подчеркнуто поистине необъятным пейзажем и медленным движением вокруг холма конницы, сопровождающей траурное шествие. Это движение вдруг неожиданно переплескивается в сумасшедшую карусель боя за знамя, может быть, последнего боя гражданской войны. После этого боя и начинается собственно «бег».

Патетика нисколько не противоречит комическому драматизму пьесы. Патетическое решение сцен, включенных в фильм режиссерами, не только подчеркивает историческую неизбежность изображенного М. Булгаковым «бега», но и создает общий стиль кинематографического рассказа о нем. Более того, столкновение патетических и трагикомических элементов позволило ярче и определеннее выявить одну из основных тем пьесы.

«Бег». Корзухина — Л. Савельева

В фильме «Бег» потеря себя, безвыходность, бесперспективность, короче, потеря судьбы — не только трагедия ошибки, совершенной его персонажами. Кто-то из критиков, писавших о фильме, определил его тему как «возмездие», возмездие за измену народу и родине. И это верно. Тема возмездия за преступление крупнее, чем тема ошибки, просто заблуждения. Масштаб вины вызывает масштаб возмездия за нее. Исторический масштаб становится больше. Такая трактовка судьбы персонажей определила эпический характер фильма.

Мне кажется, что эпическое начало в кинематографе всегда сказывается сильнее, чем в литературе или на театре. Возможно, я не смею на этом настаивать, в самой природе кинематографического зрелища заложена бóльшая объективность, чем в других видах искусства. Может быть, поэтому в кинематографе так редко получается сказка и еще никогда не был создан истинно лирический фильм. Кажется, об этом говорит Кракауэр, но не домысливает этот постулат до конца, поскольку не осознает, что вся история кинематографии — борьба за снятие противоречия между фотографически «снятым» и творчески «созданным». Может быть, именно в этой борьбе и таится подлинное своеобразие кинематографического искусства.

Впрочем, не буду увлекаться полемикой.

В старом «путеводителе» по Ленинграду была напечатана вошедшая в историю курьезов фраза: рассказывая об Александровской колонне, безымянный автор сообщил, что архитектор Монферран установил на этой колонне «фигуру ангела в натуральную величину». В кинематографе этот ангел всегда «натурален». И это относится не только к отдельной

«Бег»

фигуре, не только к отдельному изображению, но и к драматургии, к сюжету, короче, ко всему образу фильма в отличие от сказки, нашептанной бабушкой или напечатанной в книжке, все равно, с картинками или без них.

Может быть, это стремление к «натуральной величине» и определило введение в своеобразную драматургию М. Булгакова исторически и географически датированных эпизодов. Но, повторяю, А. Алову и В. Наумову удалось это сделать, не разрушая стиль экранизируемого произведения. Они ввели дополнительную и очень важную краску для создания большого образа «бега» и не помешали условной системе, созданной драматургом.

Так, прозаическая деловитость военного совещания у Фрунзе контрастирует с дымным маревом штаба Хлудова, и на той же железнодорожной станции, где только что играл оркестр и торжественно по ковровой дорожке выходил из вагона главнокомандующий белой армией Врангель, другой, подлинный главнокомандующий, Михаил Васильевич Фрунзе говорил с командирами, сидя на вытащенной из здания станции железной кровати. И эта контрастность и придуманные режиссерами «булгаковские» детали создают в картине стилевое единство.

Но нельзя не сказать, что, приобретя масштаб, приобретя историческую достоверность, авторы фильма кое-что потеряли. Речь идет об образе Хлудова. И дело не в том, что В. Дворжецкий играет Хлудова плохо или неверно. Тот образ, который ему дан в замысле авторов фильма, он исполняет отлично. Этот человек со смертельно белым, искаженным в гримасе лицом и с бешеными глазами, быстро движущийся в своей длинной кавалерийской шинели, создает убедительный и

страшноватый визуальный образ. Но он «взят» в фильм из пьесы уже «готовым». К такой визуальной характеристике актера нужно было привести, а в фильме показан результат, движения нет. Пьеса «Бег» недаром названа «снами». Действительно, в ней сны смешиваются с реальностью. Хлудов все время находится между реальностью и нарастающим бредом, бредом, вызванным усталостью, болезнью, неудачей, борьбой с самим собой, с собственной совестью. Но главное в том, что Хлудов постепенно «дозревает» до совести, что совесть дается ему мучительно трудно. В пьесе прозрение Хлудова тоже парадоксально — прозрение рождается в бреду. Понимание ошибки, понимание того, что вся жизнь была трагической и кровавой бессмыслицей, и есть содержание образа Хлудова. Более того, в этом образ всей пьесы — неправедность, историческая бессмыслица белого движения, падающего под ударами революционных армий. В фильме с первого же его кадра Хлудов полубезумен. Он не заболевает, а болен, он не приходит к трагическому признанию поражения, а уже проиграл, он не отгоняет от себя атакующую его совесть, а поражен ею. Он не умирает, а мертв. Кстати, он и похож на мертвеца всем своим обликом. У Булгакова же Хлудов умирает, чтобы затем отважиться добровольно отдать себя на суд народу. Но тут уже речь пойдет о финале фильма. А о нем я буду говорить позже.

Здесь должен сказать об ошибке. Внешне она кажется небольшой — всего только жест, всего только деталь поведения. Во второй половине фильма, в Константинополе, мы видим Хлудова на берегу Босфора внимательно вглядывающимся в облака, закрывающие горизонт. За плотным и мутным воздухом он пытается разглядеть Россию, ту Россию, которая бросила его в «бег», отвергла его. И стоит он, Хлудов, если мне не изменяет память, заложив руку за борт своей кавалерийской шинели, как на известной картине, изображающей Наполеона не то на Эльбе, не то на острове Святой Елены. Впрочем, может быть, то, что он стоит в «наполеоновской позе», мне показалось. Но меня не смущает эта ошибка памяти потому, что содержание кадра явно перекликается с известной картиной, и эта перекличка не случайна. В этом я и вижу ошибку авторов фильма.

Ведь Хлудов вовсе не Наполеон, даже не «маленький», о котором написал Гюго. Он, в лучшем для него случае, пародия на Наполеона. Пусть настоящий Наполеон и проиграл свое Ватерлоо, пусть он стал жертвой исторической неудачи, но, как это ни странно, свою судьбу он выиграл. Франция не забыла его, поставила ему памятники. А Хлудов исторически мелок. И если Наполеон в какой-то период был творцом истории, то Хлудов всегда ей, истории, сопротивлялся. Поэтому он будет забыт, и если останется о нем память, то только об его жестокости, о кровавой бессмыслице, в которую он вверг свое отечество, хотя по-своему и любил его. Вот почему наполеоновская поза и наполеоновский жест здесь неуместны. Это, если угодно, отписка от образа, но не сам образ. И все это результат того, что Хлудов взят в фильм готовым, в характере, повторяю, нет движения.

Кстати, Хлудову почти нечего делать во второй половине картины. Образ исчерпан, а мертвец не способен к действию. Конечно, он выполняет сюжетную функцию, но поскольку образ не движется, место протагониста почти незаметно и естественно занимает Чарнота.

Также неверна задача, поставленная в финале «Бега». У М. Булгакова финал отдан Хлудову, в фильме — Корзухиной и Голубкову. Я не столь кровожаден, чтобы требовать над этими персонажами беспощадного исторического суда, тем более что вина их перед Россией не так уж велика — они просто из нее убежали, подчинившись бредовой логике «бега». Но в фильме им предоставлено право выбора судьбы. А на этот выбор они — растерянная Корзухина и нерешительный Голубков — психологически и исторически не способны. Для этого они слишком мелки. Финал фильма, в котором Корзухина и Голубков вместе с мальчиком, олицетворяющим будущее, мчатся на конях по удивительно красивым снегам, конечно, символичен. Это

скачка в будущее. Но символ этот, в сущности, бессодержателен. Он контрастирует с характеристикой и Корзухиной и Голубкова. В эпизоде нет художественной логики. Добро, если бы всадники отставали от мчащегося в будущее мальчишки, если бы, несмотря на все старания, они не смогли угнаться за ним — в этом была бы правда. Но делать эти персонажи выразителями исторического будущего, искупления, право, не стоило.

В «Беге» М. Булгаков, и в этом отличие пьесы и от «Дней Турбиных» и от романа «Белая гвардия», увидел не только крушение белого мира, но и бессмыслицу, которая породила белогвардейщину, бессмыслицу, которую и она в свою очередь породила. Драматург не только увидел хаотичность этого мира, не только понял ее, но и постарался воспроизвести в эстетической системе пьесы самую логику нелогичного, логику бессмыслицы, управляющую этим хаосом.

Это же увидели А. Алов и В. Наумов.

Именно увидели. Мы нередко говорим об искусстве как о воспроизведении картины мира, его модели — по принятому нынче выражению. Но прежде чем этот мир воспроизвести, воссоздать или, если угодно, создать его образ, нужно этот мир увидеть, увидеть и удивиться увиденному. Острота ви́дения, его своеобразие, умение уловить необычность каждой детали — первый признак искусства вообще. И только тогда можно говорить о правдивости или о правдоподобии, в данном случае эти понятия идентичны.

Что же увидели авторы фильма? Не только историческую обреченность белого движения, но и форму этой обреченности, а она в бессмыслице. Бессмысленны поступки, потому

«Бег». Чарнота — М. Ульянов, Корзухина — Л. Савельева, Хлудов — В. Дворжецкий

что при всей логике судьбы нелогичен изначальный поступок. Бессмысленна и форма выражения поступков. Отсюда эксцентризм «Бега» как содержательная, а не формальная, стилевая задача.

Эксцентрика всегда в несовпадении содержания и внешнего его выражения. Она возникает тогда, когда из верной посылки делается внешне безукоризненный, но абсурдный вывод. Существует серия так называемых «английских», то есть приписываемых англичанам анекдотов. Прошу прощения у читателя, но мне нужно в этой серьезной статье вспомнить хотя бы один из них.

Директор цирка приходит по объявлению к женщине, продающей дрессированных собаку и кошку. Животные демонстрируют действительно удивительный «номер»: собака играет на рояле, кошка поет. Восхищенный директор выражает немедленное желание купить и собаку и кошку. Но их владелица, раскаиваясь в обмане, сознается, что кошка не поет, а притворяется, зато собака, играющая на рояле, к тому же еще и чревовещатель. Соль анекдота — в признании обмана, хотя все равно животные удивительны. Логика в факте признания есть, но оно само по себе нелогично.

Сообразно этой эксцентрической логике поступают и все персонажи «Бега». Не нужно смешивать «Бег» с «театром абсурда», задача которого не в том, чтобы обнаружить бессмыслицу ради ее преодоления, снятия, а в том, чтобы утвердить тотальную бессмыслицу мира, поступков и побуждений людей. В «Беге» задача обратная — раскрыть подлинный классовый смысл исторически сущей бессмыслицы.

Во время бегства белой армии из южного городка с воза, на котором везут какой-то скарб, на снег падает хрупкий золоченый стул. И вот дворцовая мебелишка стоит на снегу. Это и логично и противоестественно, это возможно, но вместе с тем вещь, вырванная из присущего ей контекста, бессмысленна. Дальше эта деталь эмоционально усиливается. Полумертвая от усталости, страха, болезни, Корзухина не в силах идти и садится на оказавшийся рядом стул. И сидит. А вокруг нее бегут люди. Логично то, что она села? Логично. Стул создан для того, чтобы на нем сидеть. Даже этот — золоченый. Вместе с тем эта деталь характеризует панику, бессмыслицу действий Корзухиной, бессмыслицу бегства, его безумие.

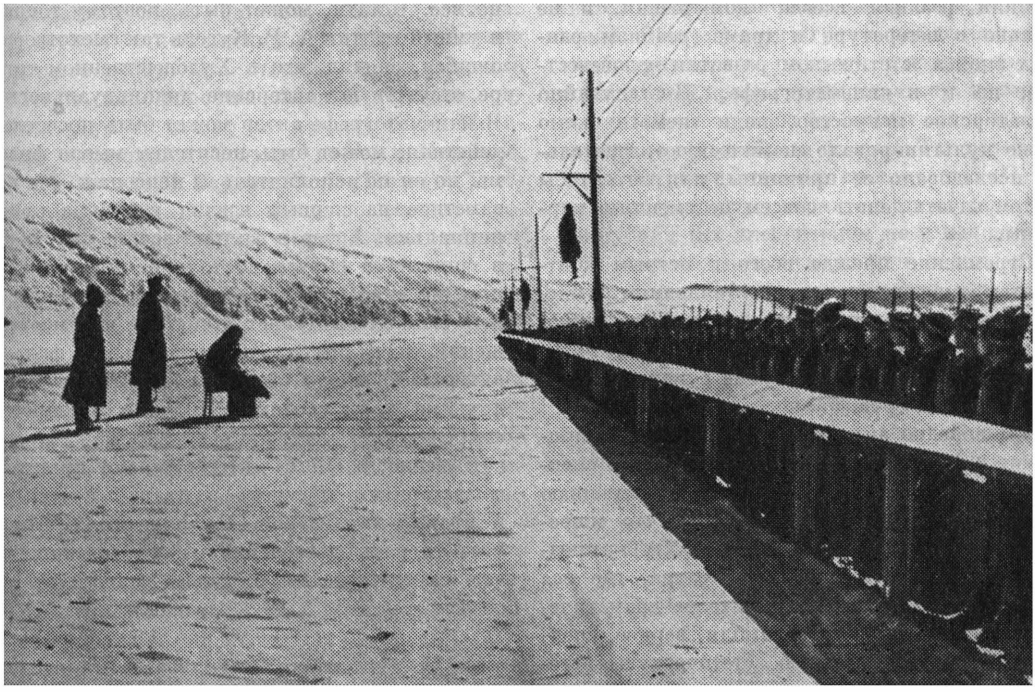
Я рассказал о детали обстановки. А вот деталь поведения. Три человека решают покончить самоубийством. Но они еще хотят, чтобы их достойно, по-человечески похоронили. И вот появляется катафалк. Да, красивый, белый с золотом катафалк. Корректный, сообразно грустной ситуации, гробовщик приходит к вызвавшим его будущим самоубийцам и спрашивает, кого хоронить. «Нас!»— отвечает один из заказчиков. Гробовщик вовсе не удивлен — он делает свое профессиональное дело. Он спокойно дотрагивается до щеки одного из будущих покойников и советует ему побриться, так как мертвеца брить будет трудно. И вот боевой офицер, неоднократно видевший смерть и твердо решивший расстаться с жизнью, вдруг пугается, как мальчишка. Чем не «английский» анекдот?

Здесь безукоризненна логика, безукоризненна правда поведения. И вместе с тем никакой логики нет, вернее, это логика безумия, то есть бессмыслица.

Это одновременно и смешно, очень смешно, и страшно.

Обезумевший от страха Голубков, любя Корзухину, предает ее контрразведке. И та же любовь заставляет его, слабого труса, избить сластолюбивого «покупателя» той же Корзухиной. Боевой и храбрый Чарнота не только укрывается в церкви от красных, но и напяливает на себя женское платье и притворяется женщиной на сносях. Это уже не комедия — это фарс. Но вспомним, что такой же фарс разыграл трагический Фолкнер, заставивший одного из своих персонажей бежать из тюрьмы в женском ситцевом платье и потом, одетого в то же платье, убить врага. Смешное не перестает быть смешным, но становится страшным, усиливает страх.

Внезапные переходы, пусть мотивированные каждый по-своему, благодаря тому что они скачкообразны и контрастны, делают



«Бег»

персонажей фильма одновременно смешными и страшными. Эксцентрика в несовпадении, доведенном до предела, в острейшем столкновении — об этом писал еще С. М. Эйзенштейн.

Такой стиль требует величайшего внимания к деталям поведения, к аксессуарам, требует острейшего зрения. Золоченый стул на снегу нужно было не только увидеть, не только понять, что он выражает бессмыслицу, но и осмыслить как деталь художественной системы, художественного образа, как значимую и весомую подробность. Есть различие между настоящим юмором и механическим «смехачеством». Вспомним хотя бы о Чаплине, каждый жест которого, каждый поступок всегда оправдан, психологически точен и осмыслен, и сравним его фильмы с множеством неудачных подделок. Был комический актер, превосходно скопировавший грим, повадки, костюм, жестикуляцию, мимику Чаплина и все-таки первым же своим жестом на экране он выдавал себя с головой. Звали его А. Бойтлер.

Мне кажется, что подлинный реализм в определенных исторических условиях сперва возникает в так называемых «комических» жанрах искусства. Я не стану утомлять читателя мнимоучеными доказательствами и ссылаться на реализм античной комедии — «ателланы», сравнивая ее с мифологической абстракцией трагедии. Не стану и рассказывать о борьбе классицистической трагедии с фарсовой традицией народной комедии. Это известно. И я вовсе не сторонник теории В. Б. Шкловского о вытеснении «старших» жанров жанрами «младшими», хотя в ней и есть рациональное зерно. Дело проще: комедия должна быть основана на наблюдательности, на фиксации жизненных парадоксов, она «низший» жанр, потому что тянется к «низу», к земле, тогда как трагедия может пребывать в чертогах произвольных абстракций. Поэтому

ранний реализм всегда комический, и не только в литературе и драме (реализм ранних эпох в эстетическом развитии человечества), но и в кинематографе. Не случайно новаторское искусство эпохи «немого» кино тоже культивировало «комическую», тщательно исследовало ее принципы, для того чтобы потом начать делать совсем не смешные картины.

Стремление прежде всего к острым контрастам, к резким противопоставлениям, к эксцентрике, к приятию одной и той же ситуации, как одновременно комической и драматической, А. Алов и В. Наумов сумели донести до своих актеров.

Мы нередко анализируем актерское исполнение в фильмах так, будто бы смотрим спектакль в театре прошлого века. Я подчеркиваю слово «прошлое» именно потому, что современный театр, начиная еще с МХАТа, предложил взамен гастрольного театра, где все внимание было отдано носителю драматического действия, театр ансамбля, вернее, спектакль как органическую эстетическую систему, как единый образ, в котором существенно все. Кстати, может быть, поэтому тонкий и умный критик А. Р. Кугель так смехотворно ошибся, заявив, что в Художественном театре отсутствуют актерские индивидуальности. В кинематографе актер может быть носителем действия, может быть носителем мысли фильма, но он не исполнитель, а персонаж. Это незаметное на первый взгляд различие принципиально. Актер в фильме всегда выступает в системе, в образе не только индивидуальном, но и во всем образе фильма, как персонаж романа выступает в системе взаимоотношений всех других персонажей. В фильме актер находится в стилевом единстве со всеми другими компонентами. Иначе его попросту «вырежут».

Конечно, в «Беге» актеры играют правдиво и заставляют поверить в правду поступков и правду характеров. Но для стиля «Бега» мало играть достоверно. Пора бы понять, что правдивость всего только условие актер-

«Бег». Корзухина — Л. Савельева, Голубков — А. Баталов, Люська — Т. Ткач, Крапилин — Н. Олялин

ского исполнения, а не его результат. Неправдивый актер синоним плохого актера. В актерском исполнении важно то, что выше правдоподобия. Это отлично знают большие актеры, как, впрочем, знают и хорошие зрители. Думаю, что не мне одному И. М. Москвин запомнился больше всего в Хлынове, В. И. Качалов в Бароне, Э. П. Гарин в Хлестакове, М. А. Чехов почти во всех его ролях. Они не только оправдывали каждое слово своего текста, каждый свой жест, но доводили их до такой предельной выразительности, до такой объемности, что, казалось, вот-вот сорвутся в неправду, и все-таки удерживались на краю. В понятии «правдоподобие» всегда есть элемент копирования действительности, речь идет не о самой правде, а о подобии ее. А правда выше правдоподобия: она стремится выразить сердцевину явления, а не только его повторить.

Многие артисты в «Беге» играют не просто хорошо. Они играют неправдоподобно правдиво. Они не боятся комикования, фарса, гротеска, шаржа, они играют, я бы сказал, самозабвенно. Но все оттенки исполнения, вся его выразительность соподчинены и организованы системой сопоставлений, контрастов, столкновений. Поэтому-то и играют они не одинаково эксцентрично, а по-разному, исполняя не только заданный драматургом характер, воплощая не только «сюжетную функцию», но и сложное движение всего образа фильма. Так неподвижность Хлудова оттенена суетливостью Чарноты, так различны характеристики офицеров-самоубийц (их эксцентризм не в исполнении, а в несовпадении исполнения с ситуацией), Корзухина, Тихого, содержателя тараканьих бегов. Естественно, другую задачу, другую тему несут красные командиры, которые оттеняют в своих ролях, я бы сказал, деловитый пафос. Стиль их исполнения примыкает к стилю характеристики вестового Крапилина, которому трудно удержаться в рамках естественности, если учесть, что он выполняет функцию не столько живого человека, сколько материализованной совести, той совести, с ко-

«Бег». В центре — Артур Артурович — В. Басов

торой отчаянно борется Хлудов и оказывается не в силах ее победить.

Различия актерского исполнения можно воспринять, как разностильность. Однако это не так. Я уже говорил, что эксцентрическая логика нелогичного, которая вскрывается в фильме, обязательна не для всех его ситуаций и, следовательно, не для всех персонажей. Единство вовсе не синоним одинаковости. Оно вызревает из противоположностей, из их столкновения, из борьбы стилевых пластов, которые только все вместе и создают сплав. Мне нравится то, что актеры в «Беге» не играют единообразно. Эксцентрическое безумие, по-разному мотивированное различием в судьбах, требует разных способов выявления. И если комедийная бессмыслица и трагическая путаница в этом фильме вскрывают историческую логику, то и действия иных персонажей в предлагаемых обстоятельствах логичны, если понять, что бессмыслица для них оправданный логикой конец. И для Чарноты крушение в том, что этот боевой генерал растрачивает свой темперамент солдата на тараканьи бега или на игру в карты с Корзухиным, а для его возлюбленной Люськи закономерный конец в том, что она — озорная «девица-кавалерист» — надевает, в качестве любовницы Корзухина, кружевной пеньюар и становится не только смертельно опустошенной, но и противной самой себе. Судьба одна и у Люськи и у Чарноты, но выражены судьбы по-разному. Отсюда и различные оттенки исполнения.

Превосходны актерские работы М. Ульянова (Чарнота), В. Дворжецкого (Хлудов), В. Осенева (Тихий), О. Ефремова (полковник), М. Глузского (офицер), Т. Ткач (Люська), Е. Евстигнеева (Корзухин), В. Басова (Артур Артурович). Я о них говорил, правда, не как об актерах, исполняющих роли, а как о персонажах фильма, которые в неразрывном единстве со всеми другими компонентами формируют его художественное своеобразие.

Стилевое единство сказывается и в том, как снят «Бег». Цветовая гамма и графические композиции Л. Пааташвили контрастны. Нетрудно было бы снять фильм в единой цветовой гамме. Так же нетрудно было бы его снять, подчеркивая эмоциональный тон и содержание каждой сцены. Но в том, что сделано Л. Пааташвили, сталкиваются, формируют единство визуального образа различные изобразительные манеры и техника. И странным образом, это не приводит к разностилью, которое как бы заранее предположено, если один кадр живописен, второй акварелен, а третий графичен. В этом и высота замысла и мастерство его осуществления.

Так же и Н. Каретников написал не просто «красивую» музыку, сочинил высокий, патетичный хорал и озорную «полечку» для иллюстрации кадров картины. Нет, он столкнул две музыкальные стихии — трагическую и комическую и создал не «музыкальное сопровождение», которое столь распространено, а музыку.

Но мало констатировать, что «Бег» — фильм мастерский и интересный и что стиль его своеобычен. Хочется выяснить истоки этого стиля, его закономерность для нашего сегодняшнего искусства.

Помню, на каком-то обсуждении оратор не к месту процитировал известную формулу В. И. Немировича-Данченко «режиссер должен умереть в актере». Это вызвало великое раздражение С. Юткевича, запальчиво возразившего, что если драматург должен «умереть» в режиссуре, а режиссура в актере, а актер, в свою очередь, «умереть» в картине, что же останется живым в произведении этих покойников?

Так вот — режиссура жива. Настоящая режиссура. С большой буквы.

Это утверждение возвращает меня к истории нашего искусства.

Как известно, Минерва вовсе не родилась совершенно сложившейся из головы Юпитера. Кто-то испытывал родовые муки. Трудно предположить, что и стиль «Бега», как Минерва, возник сразу.

А. Алов и В. Наумов прошли немалый путь в нашем искусстве. Резкий, эксцентрический стиль, любовь к выпуклой и яркой детали, противопоставление, столкновение комического и драматического были характерны

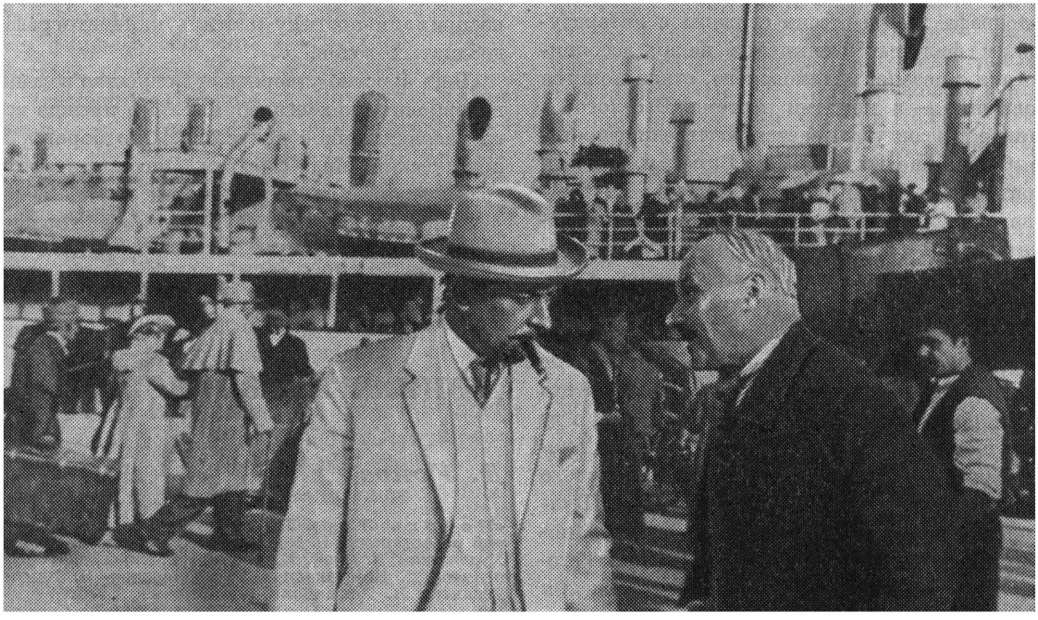
и для их предыдущих картин. Напомню хотя бы, что в «Павле Корчагине» трогательная встреча двоих друзей решается в комической мизансцене: они встречаются на разгрузке вагонов, оба с трудом тащат тяжелые ящики, не могут их бросить, не могут пожать друг другу руки, расцеловаться и вынуждены топтаться друг подле друга. В «Ветре» героиня снимает перед расстрелом туфельки, которые берегла, и вот они аккуратно стоят у стены, после того как раздался роковой для нее залп. Обстановку боя в фильме «Мир входящему» характеризует то, что в витрине остается манекен, когда кругом все разрушено артиллерией. Во всех фильмах А. Алова и В. Наумова есть такие яркие детали. Но это было всегда только расцветкой, только игрой столкновений обычного с необычным, только оттенением трагического смешным, не больше. Детали не определяли стиль фильмов целиком, безраздельно.

Что ж, можно сказать, это естественно: авторы фильма растут, совершенствуются, все лучше и лучше воплощают свои эстетические потребности.

Мне кажется, что здесь более глубокий вопрос.

Есть какая-то закономерность в том, что формы искусства не только эволюционируют и совершенствуются, но и повторяются — движением по спирали — в преобразованном соответственно новым целям виде. Периодически возникает не только взрыв старых форм, но и возвращение к стилям и жанрам прошлого, пусть и с новым содержанием. Так Б. Брехт возвращал театр к будто бы архаическим формам дидактической и рационалистической драмы, тогда как после удивительно развитой Чеховым поэтики психологической драмы такое возвращение казалось невозможным. Так после возникновения яркого, площадного, ораторского стиля поэзии Маяковского представлялось невозможным обращение к поэтике оды, однако она возродилась в стихах Н. Заболоцкого. Да и И. Бехер, разрушавший канонический стих

«Бег». Корзухин — Е. Евстигнеев, Тихий — В. Осенев



экспрессионистским «свободным стихом», обратился позднее к сонету, ставшему его излюбленной формой. И разве не может показаться незакономерным интерес к японской гравюре, к скульптуре Бенина, после того как хотя бы Вермеер сочетал в своих полотнах совершенство внешней реалистической формы с глубочайшим психологизмом. Однако мы любим примитивистов, хотя бы Пиросманишвили и Руссо. В прозе встречалось тяготение к архаическим формам, к нравоописанию и даже к «плутовскому роману» — вспомню «Похождения Феликса Круля» Томаса Манна.

Какое отношение имеет это рассуждение к «Бегу»?

Самое непосредственное.

Существовала великая советская кинематография двадцатых годов, кинематография Пудовкина, Довженко, фэксов и, конечно, Эйзенштейна. В тридцатых это искусство сменилось иным и не только потому, что на смену немому пришло звуковое кино. Одновременно, и это совпало, произошла смена «караула» и в литературе. В литературе все больше и больше утверждался аналитический реализм, изображавший жизнь в ее же формах. А ведь формообразование, поэтика кинематографа всегда тесно связаны с литературой, и фильмы Эйзенштейна не зря ассоциируются с поэзией Маяковского, стиль полотен Довженко — с книгами Артема Веселого, в манере фэксов угадывается родственное поэтике «Серапионовых братьев». Впрочем, вряд ли стоит искать прямые стилистические соответствия, важно сказать только о том, что в двадцатые годы в советской литературе, а следовательно, и в кинематографе определился свой, экспрессивный стиль. В прозу вторгалась поэзия, а в поэзию проза. Этот стиль отразился на творчестве М. Горького (чтобы далеко не ходить, назову хотя бы сцену с трубачом в «Егоре Булычове»), и А. Н. Толстого, в ту пору написавшего «Ибикус», и на ранних произведениях Вс. Иванова. Из этого стилевого потока выросла проза и драматургия М. Булгакова. Я не различаю стилевые оттенки. Многое непохоже. Но я всегда помню слова Гегеля, сказавшего, что великие произведения нужно мерить не тем, чем они различны, а тем, в чем они схожи.

Конечно, «Бег» А. Алова и В. Наумова опирается на внимательное изучение М. Булгакова и на внимательное чтение литературы эпохи, но не только на это. Их стиль в своеобразном виде близок прежде всего кинематографии двадцатых годов.

Возможно, режиссеры, начавшие работу в кинематографе уже в пятидесятых годах, не видели ни «Шинель», ни «СВД», ни «Чертово колесо». Но я не могу не вспомнить о том, как в «Чертовом колесе» с жестом карточного фокусника умирал «человек-вопрос» — С. Герасимов. И мне кажется, что манекен, перекочевавший в «Бег» из «Мира входящему», был принесен в эту картину из «Нового Вавилона», хотя там его и сожгли.

Это только детали. Я вовсе не упрекаю А. Алова и В. Наумова в подражательности — нет. Но то, что они поняли образ фильма как предельное заострение сталкивающихся противоречий, то, что это сказалось не только в монтаже, но и в изобразительном стиле, в содержании, воплощенном как взрыв драматического смешным, а смешного трагическим, доказывает, что режиссеры активно восприняли поэтику и стиль кинематографии двадцатых годов.

«Бег» яростно утверждает искусство в самых гиперболических его формах. Это прежде всего революционное искусство. Оно борется за поэтический образ события. Оно против фотографической иллюстративности.

Традиция не умирает, если это хорошая традиция.

Движение времен

Д. Урнов

«Король Лир». По трагедии Шекспира. Сценарий и постановка Г. Козинцева. Оператор И. Грицюс. Художники Е. Еней, В. Улитко, С. Вирсаладзе. Композитор Д. Шостакович. Звукооператор Э. Ванунц. Редактор Л. Рахманов. «Ленфильм», 1970.

После козинцевского «Гамлета» мне случилось услышать знаменательное мнение о фильме профессора И. Н. Голенищева-Кутузова, ныне покойного. Ему в картине понравилось «соотношение зáмка и людей». Как это? Что это значит? Я не сразу понял. Ну как же, пояснил знаток, видно, что люди оказались в зáмке недавно.

— Зáмки-то еще средневековые, а люди — Ренессанса, новые! И вот они в этих давних стенах и воз'гождаются,— сказал Голенищев-Кутузов со своим характерным выговором.

Внутри «Гамлета», который был для меня неким единовременным «давно», человек другой, наследственно-многослойной культуры и с глубокой исторической памятью видел особые измерения, особые проблемы, которые, может быть, и есть наиболее шекспировские. Зная об этих проблемах (читал!), я, однако, не способен был ощутить их. Важнейшее из того, что терзает Гамлета, вековые представления, сталкивающиеся у него в сознании, для меня были всего лишь «слова, слова, слова»... А рядом стоял человек, понимавший те же слова по-свойски. У меня же, чтобы так воспринять эти понятия, не было соответствующей духовной аппаратуры. И мне казалось, что фильм в общем-то в эту сторону мысль зрителя особенно и не подталкивал.

Историческая подоплека выявлялась в «Гамлете» — в фильме, — но эпизодически, поэтому в отличие от знатока с развитым историческим пониманием зритель, так мне казалось, впрочем, может быть, и ошибочно, не различал в нем вековых оттенков.

А вот в «Короле Лире» постановщик решил историческое чувство времени сделать сквозным и общедоступным. Ведь это, собственно, и есть трагедия о смене времен: здесь показано то, что в «Гамлете» совершилось до начала пьесы. Естественно, Григорию Козинцеву нужно было искать, как формулировал он сам, «способы изображения времени».

«Передо мной одна из величайших библиографических редкостей — первое издание шекспировских сочинений, так называемое «фолио»... Я раскрываю кожаный переплет: потемневшая старинная бумага, ...глубокая черная печать, одно из первых тиснений... Я осторожно перелистываю фолио. Есть в первых изданиях своя прелесть: способ печати, сорт бумаги как бы хранят какую-то реальную частицу самого времени. Старинная прочная шершавая бумага. Прочные шершавые слова»*. В этих строках Григорий Козинцев раскрыл способ осуществления своей режиссерской программы: добротность и подлинность. Сделать прочно.

Фильм «Король Лир» этим и начинается: заглавие на сером бугристом фоне — грубая ткань (или кольчуга?). Материальность. Режиссер обещает, что мы узнаем шекспировскую трагедию как бы на ощупь. Он хочет передать нам чувство, испытанное им самим с шекспировским томом в руках: вот он — Шекспир.

Кончились титры «Короля Лира», и по экрану пошли ноги, ступая по колдобинам. Я вспомнил Козинцева: «Такова эпоха. В ней нет ни одного ровного места»**.

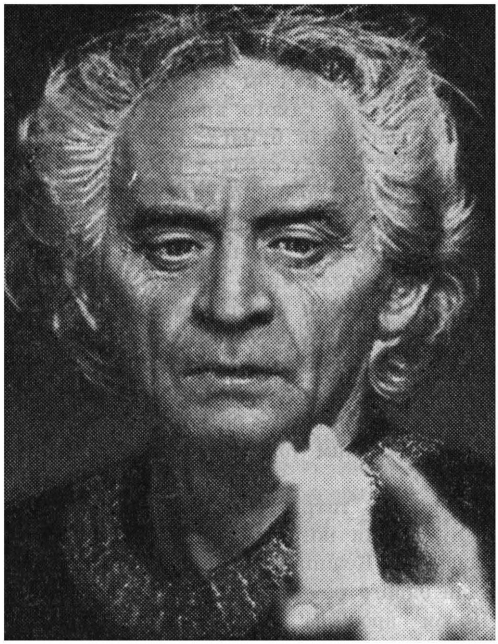
Потом зрелище развернулось, и стало видно, что в самом деле идут люди, совершается движение, втягивая нас, вводя в мир, который строится у нас на глазах: дорога, пустоши, холмы, королевский замок. И как только над людьми возник замок, явилось ощущение, испытанное, например, когда в «Генрихе V» Лоренса Оливье пошли в атаку конные рыцари. Внутренний толчок, какой, всем известно, ни с чем не спутаешь: «Вот оно!» Так программа, заявленная в титрах, первыми кадрами несколько сдвинулась к символике, но скоро реальность шекспировского материала взяла свое, овеществляясь на экране.

Тот, кому способ реализации режиссерского замысла покажется реставрационным, не должен упускать из виду, что Григорий Козинцев раскрыл для себя Шекспира именно так в Англии. А там условия уникальные: протягиваешь руку — шестнадцатый век, Возрождение! Сохраняется, и не только сох-

---

* Г. Козинцев. Наш современник Вильям Шекспир, изд. 2-е, Л.— М., «Искусство», 1966, стр. 8—11.

** Там же, стр. 83.



«Король Лир». Лир — Ю. Ярвет

раняется — живет! Попадаются люди, которые «помнят, как сейчас», все, как было. Говорят, если бы Шекспир вдруг воскрес, он без труда узнал бы свой родной Стрэтфорд. Поэтому, например, условные декорации на сцене Мемориального Шекспировского театра смотрятся совершенно иначе, чем, скажем, в Москве. Вне Англии это лишь условность, намек на вечность.

«Таких дворцов не было в истории, и такие костюмы не носили люди,— вспоминает Григорий Козинцев эти постановки.—...Не копия жизни, а ее, что ли, алгебраическая формула». Однако на сцене в Стрэтфорде действует прежде всего формула Великого Хозяина: «Весь мир театр». Спектакль играется прямо в шекспировском мире, и важно, чтобы на сцене все как можно меньше мешало помнить о великой сцене за стенами театра: берега Эвона, холмы, зеленые поля, Клоптонский мост, дорога на Лондон, Винкот... «Спросите Марианну Гакет, толстую трактирщицу в Винкоте, знает ли она меня?» — представьте себе, как это звучит т а м.

«В антракте я вышел на балкон,— рассказывает Григорий Козинцев.— Над крышей, освещенной прожектором, развевался желтый вымпел с копьем и соколом: герб Шекспира»... Зрителю в этот момент кажется, будто он продолжает играть пьесу — по шекспировскому тексту: «Все женщины и мужчины — актеры, у каждого есть свой выход и уход». Театральность шекспировского взгляда на вещи и впрямь материализируется.

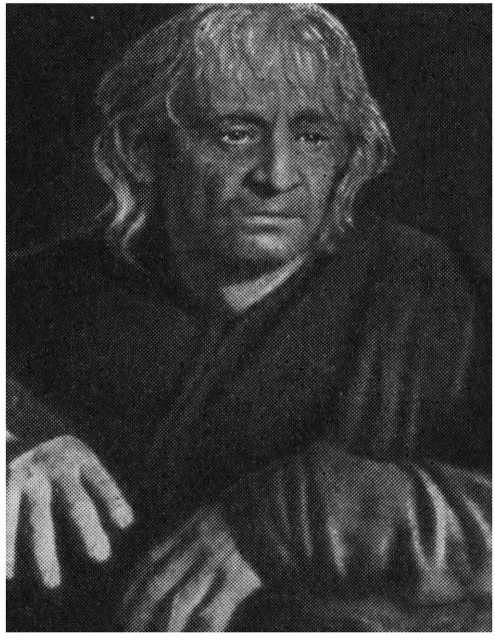
Отдавая себе отчет в том, насколько «нетранспортабельна» (не подлежит вывозу) шекспировская атмосфера, Григорий Козинцев в своем «Короле Лире» сосредоточил силы на другой, тоже трудноуловимой, но все же более универсальной субстанции: в кадре — время. Укорененность людей во времени, в окружающей среде чувствуется в фильме, хотя сделанное оператором Ионасом Грицюсом и художником Евгением Енеем не натурально, а лишь стремится к идеалу материальности, к сквозному настроению постановщика: «Мне страшно нравится вещественность мышления Шекспира». Эта вещественность — в духе шекспировского времени, когда человек осознал себя «мерой вещей», своим собственным творцом, и готов был на ощупь добраться до души, рассечь хирургически ум, не говоря уже о теле.

В фильме хорошо слышны ключевые слова трагедии: корень, кровь, род, семя и особенно природа. Словами этими насыщен шекспировский текст, но со сцены мы их, к сожалению, как-то не замечаем. А за ними — понятия, за понятиями — взгляд на вещи, уклад жизни, тот, что обветшал и трещит по швам под напором перемен. Слова исполняют свои роли, как актеры,— под пером Шекспира, который, опять-таки в духе времени, играет словами, пробуя их прочность, испытывая их связь со смыслом вкладываемых в эти слова понятий. Всячески обыгрывается «зачать» и «зачатие» или «плодить» и «плод». «Что у нее плодится там на сердце?» — хочет буквально установить

Лир. «Зачнет мой замысел», «уничтожим все его семя» и т. п. Не все сохраняется в переводе, не все и на этот раз звучит с экрана, однако распад родовых связей и становление отношений гражданских мы видим в фильме.

Скажу тут же: замечательно поступил Григорий Козинцев, подав пример постановщикам Шекспира вообще, когда позволил своему Лиру произнести классическое: «Нет в мире виноватых». Режиссер воспользовался правом, предоставленным ему Борисом Пастернаком еще в работе над театральным «Гамлетом», также взятым в его переводе: «Режьте, сокращайте и перекраивайте сколько хотите»*. У Пастернака было: «Виновных нет, поверь, виновных нет». Правда, той же льготой Григорий Козинцев не счел возможным воспользоваться в фильме «Гамлет» в отношении «распавшейся связи времен» или «вывихнутого века». Он остался верен Борису Пастернаку: «Порвалась дней связующая нить».

С «Гамлета» начинают обычно понимать и толковать Шекспира. Скажи, какой у тебя «Гамлет», и можно сказать... Но в том-то и дело, что «Королем Лиром» Григорий Козинцев несколько озадачил тех, кто совершенно понял и принял его же «Гамлета». И Козинцев был, видимо, готов к этому, так же как ясно определил он дилемму режиссера, подходя к «Гамлету»: есть «Гамлет» и гамлетизм, гамлетизм известен лучше «Гамлета». Что делать? Так сказать, быть или не быть? Вернее, быть Гамлету или же все-таки гамлетизму? Самый броский признак гамлетизма: вместо принца Датского — сказочный принц, само обаяние, тенор, между тем у Шекспира сказано: «тучен и задыхается». Конечно, признак внешний, но в соответствии с этим была перестроена вся трагедия. Гамлет стал фактически узурпатором, он взял себе характеристику, отнесенную к Горацио,— «лучший из людей», а заодно присвоил «изящество и нежность» Фортинбраса. У Шекспира Гамлет в минуты глубокого самосознания говорит: «Какой же я подлец и негодяй», «Я



«Король Лир». Лир — Ю. Ярвет

горд, мстителен, честолюбив. К моим услугам столько прегрешений, что мне недостает мыслей, чтобы о них подумать», «Как все кругом меня изобличает». Все это гамлетизмом превращено поистине в слова, в позу.

Шекспир исследует на протяжении целой трагедии, почему же все-таки на плечи Гамлета возложен долг «вправить вывихнутый век»? По логике гамлетизма все ясно с самого начала: хороший человек страдает, вызывая у нас непрерывное сочувствие. Гамлет в образе гамлетизма вызывает безоговорочное сочувствие вот уже по меньшей мере лет двести. И Григорий Козинцев по обстоятельном размышлении, развернутом все в той же книге «Наш современник Вильям Шекспир», решил в своем ныне знаменитом, всеми и всюду принятом фильме с этим не спорить.

Почему? Причины могли быть самые разные. Есть мнение, что Шекспир сделал Гам-

* Из письма к Григорию Козинцеву от 27 октября 1953 года. В кн.: Г. М. Козинцев. Наш современник Вильям Шекспир, стр. 263.

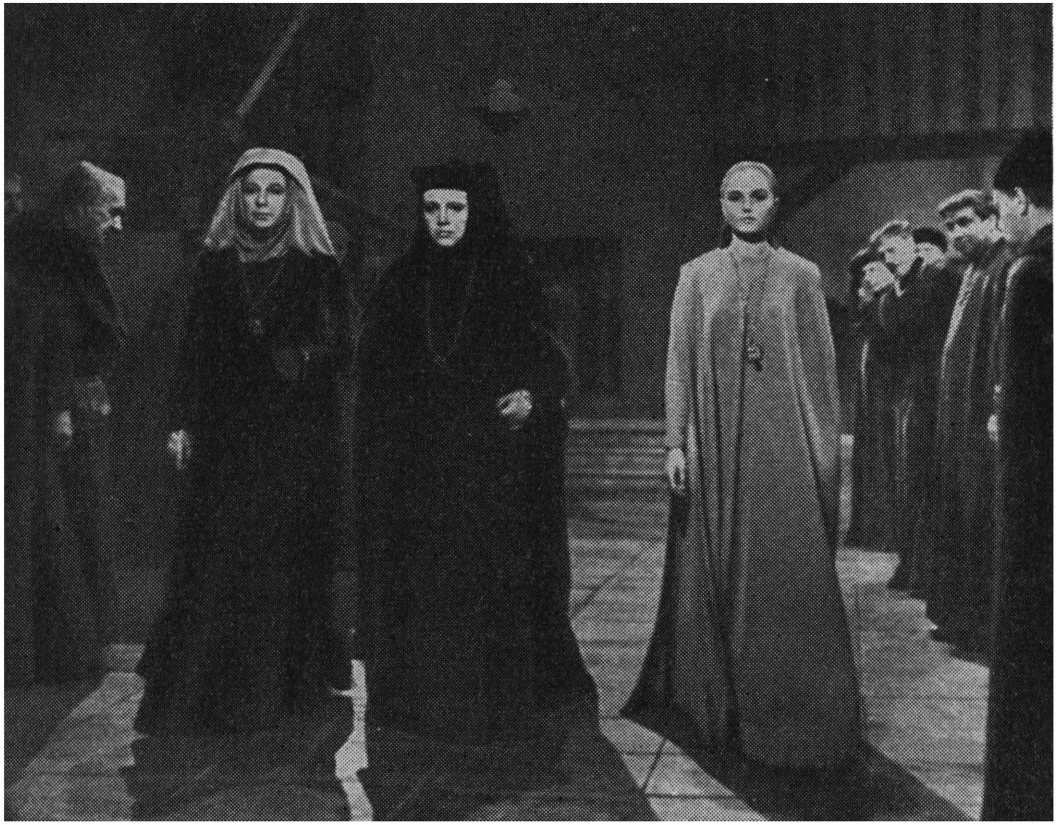
лета толстым лишь потому, что Бербедж, первый исполнитель роли, располнел. У Григория Козинцева, напротив, не нашлось актера, способного сыграть тучного, неряшливого, остервенелого Гамлета и вместе с тем — Гамлета! И режиссер решает: «Гамлет загорелый, с непокорной копной светлых волос». Подчеркивается: «Клавдий — огромная, грузная туша. Гамлет — тонкий, стройный». Проблема нравственная: «лучший из людей» выступает на борьбу с «морем бедствий». «Вправить век», который оказался «вывихнут», значит учредить справедливость. Под бременем непосильной ноши благородный герой погибает.

У Шекспира же проблема, как всегда, историческая, лично-историческая: Гамлет не хуже и не лучше окружающих, но он связан уже с другим временем. Апеллируя к средневековой «совести», Гамлет обращается к понятиям вековой давности, потесненным новыми человеческими нормами. Последыш отошедших времен, принц Датский не воплощает прежних доблестей гармонически, они производят в нем беспорядок, доводя облик принца иногда до карикатурности. Призраки, сны, совесть — и тому подобный средневековый хлам Гамлет «помнит», в нем это живет и действует, заставляет его действовать, приводя в столкновение с людьми иной эпохи, иных понятий. Таким образом, Гамлет отличается от всех прочих лиц трагедии не потому, что он «лучший из...», а потому, что он из другого материала. В «свое время» он был бы, возможно, избалованным паршивцем, и все тут. Кстати, есть указание шекспировского современника на то, что Гамлетов сделалось «полным-полно», лет за десять до появления шекспировской трагедии: формировался тип, увековеченный Шекспиром. Исключительность, «одиночество» Гамлета, стало быть, условны.

Чувство одиночества, как и все вообще переживания Гамлета, обострено гамлетовским возрастом (от 17 до 30 — указывает Шекспир), который в свою очередь стянут в узел с «возрастом» историческим — перегружен этим. Гамлет сам не вполне понимает то, что «помнит», что помнится в нем. Отсюда «загадочность» его состояния, его реплик, парадоксов. «Не хватает мыслей, чтобы думать, недостает воображения, чтобы придать мыслям облик» — таково гамлетовское состояние, то есть молодость, переживающая впервые все сразу да еще попавшая в тиски исторического перелома. Молодости свойственно себя абсолютизировать, Гамлет, конечно, это и делает, гипнотизируя зрителя. Мы верим — сама искренность, сама честность, самоанализ, словом, «лучший из людей». Гамлету легко и лестно сочувствовать настолько, насколько он сам себя понимает, но ведь свыше этого его понимает, его анализирует Шекспир. Если бы мы проследили за Гамлетом подробнее, чем предполагает популярный гамлетизм, мы отнеслись бы к нему спокойнее. Кстати, Пушкин, вышедший из гамлетовского состояния раньше, чем прочел шекспировскую трагедию, взглянул впоследствии на Гамлета как на нравственно-психологическую проблему довольно безучастно.

И Лир, конечно,— возраст, все проблемы, переживаемые Лиром, окрашены его годами. Старость в такой же мере, как Гамлет — молодость, и точно так же личный век Лира усугублен веком историческим. Григорий Козинцев поставил перед собой необычайно сложную задачу — показать исторический возраст своего героя.

«Каждая из черт (характера, поведения, быта) отделена от соседней веками»,— заметил режиссер, вчитываясь в «Короля Лира». И на этот раз решил от исторических измерений не отказываться. В фильме «Гамлет» время выдерживалось лишь эпизодически. В «Короле Лире» — от начала и до конца, за исключением двух-трех мелочей, когда Григорий Козинцев все же потрафил, так сказать, современному зрителю, заставив Эдмонда от избытка зверства выступить оратором-демагогом. Или же иногда далекая эпоха поясняется прямолинейно. «На дыбу жизни». И видим дыбу. Видим также бурю. Но об этом надо говорить, конечно, особо. Пока ясно: символизм в фильме «Король Лир» случаен. Григорий Козинцев стал здесь режиссером-историком (не реставратором!)



«Король Лир». Гонерилья — Э. Радзиня, Регана — Г. Волчек, Корделия — В. Шендрикова

«Только в единстве противоречивых усилий, в столкновении множества устремлений можно понять образный строй «Короля Лира»,— ставит себе условие Григорий Козинцев. Он видит, что за клубок исторических напластований представляет собой материал трагедии. В этом, собственно, и заключается трагедия. Люди в ней боятся ведьм и тут же ровно ничего на свете не боятся, они еще верят звездам — и ничему вообще не верят! Действует инерция векового прошлого, напирают силы будущего. Человек чувствует себя то двуногим животным всего-навсего, то всесильным властелином собственной судьбы. Время вызрело, конфликты определились, все по всему видно: «Любовь охладела, дружба разрушается, братства распадаются; в городах волнения, в селах разлад, во дворцах заговоры, и связи лопаются между сыном и отцом» (Глостер, акт I, сцена 2). Еще бы! За давностью-то лет...

Не исключено, что Тургенев как раз в беседах с Дружининым, переводившим тогда «Короля Лира», и нашел заглавие для своего знаменитого романа: «дети достигают зрелости, отцы клонятся к упадку» (Эдмонд, I, 2)*. Но если у Тургенева конфликт между двумя поколениями-десятилетиями, то в «Короле

* «Шекспир и русская культура». Под ред. акад. М.П. Алексеева, Л.—М., «Наука», 1965, стр. 476—477.

Лире» это распад многовековых эпох. «Для трагедии существенно ощущение конца большой полосы в движении общества, в развитии человечества... Кризис гуманизма (ренессансного) в «Гамлете» или «Короле Лире» усугублен осознанием конца тысячелетнего миропорядка», — пишет шекспировед*.

«И хотя Регана его дочь,— наблюдает Григорий Козинцев за главным героем трагедии,— а ему восемьдесят лет, кажется, что он родился на несколько тысячелетий раньше своей дочери». И режиссер в фильме пользуется шекспировскими измерениями, а мы в зрительном зале сидим как бы в дзоте злободневности, поверх бьют из дальнобойных орудий: тысячелетие правее, сто лет левее...

Историки будущего разберутся, они, вероятно, заметят, что где-то в самом начале второй половины XX века историю вдруг начали мерить на века, да что там века или эпохи — тысячелетия! Не проницательность одного-двух наблюдателей сказалась, а ход времени развернулся так, что стало вдруг далеко видно. Современное человечество самокритически убедилось, насколько малый отрезок — его история — в движении времени вообще. Какими глыбами веков надо оперировать, если говорить, например, о «смысле истории» — это показал у нас одним из первых академик Н. И. Конрад в известных заметках (1961).

Это значит, что процесс (то, что нам представляется процессом) в масштабах «смысла истории» на самом деле лишь кусочек исторического сдвига; в целой же картине этот кусочек будет выглядеть, возможно, иначе в сравнении с тем, как это представляется нам. Вдруг, однако, подходит поворот, когда видны и ретроспектива и перспектива, смыкаются «концы» и «начала», процесс изъяснился... Так, двигаясь сквозь время, именно в наш век раскрылся Шекспир** во многом, что до сих пор выглядело «темно», «непоследовательно»— словом, непонятно. «Попытки как-то их (противоречивые черты) соединить,— говорит режиссер,— приводят лишь к путанице столетий и обычаев. Однако все это лишь внешние признаки; стоит заглянуть в суть происходящего, как становятся видны очертания века». Но в том-то и трудность, что не всегда удается заглянуть в суть. Смотришь, и действительно — ничего не видно! Время этому еще не пришло. «Несуразности» в «Гамлете» решены фактически упрощением, устранением того, что «непонятно» и как бы мешает видеть Гамлета таким, каким мы привыкли его видеть, каким хочется его видеть. «А как же иначе?!» Придет время, увидим.

А что творилось с «Королем Лиром»! С конца семнадцатого века, весь восемнадцатый и чуть ли не до середины девятнадцатого столетия трагедию, в сущности, отказывались принимать так, как она написана у Шекспира. Великаны послешекспировской английской сцены Гаррик и Кин играли «Лира» в переделках — со счастливым концом и без шута. Огромная работа истолкователей Шекспира и, конечно же, работа самого времени убедили обратиться к истинному Шекспиру. Лишь в 1838 году (год «Гамлета» Полевого — Мочалова — Белинского) актер Макреди, собственно — американец, сыграл «Лира» по Шекспиру. А вообще переделки Шекспира держались на английской сцене до 70-х годов прошлого столетия, до истоков нашего времени! Так что не приходится ни паниковать, если что-то в Шекспире остается еще не понятым, ни преувеличивать достижений. Около четырехсот лет назад, еще до шекспировской трагедии, видный законодатель английской литературы, чьи взгляды воздействовали и на Шекспира, возмущался тем, что на сцене «королей делают приятелями шутов» (делали грубо, неумело, так сказать, нехудожественно). Пришел Шекспир, подвел итог, поставил монументальные фигуры короля и шута — казалось бы, на века. Однако лет через сто шут был изъят — за непонятностью на вкус того времени,— и не было его полтора столетия. Всего каких-нибудь сто двадцать лет — он опять рядом с королем. Однако куда же исчезает у Шекс-

---

* Л. Пинский. Трагическое у Шекспира. В его книге «Реализм эпохи Возрождения», М., «Художественная литература», 1961, стр. 253, 273.

** Четыреста лет спустя после шекспировского времени. Для раскрытия же Пушкина, как полагал Гоголь, потребуется по меньшей мере лет двести.

«Король Лир». Эдгар — Л. Мерзин, Глостер — К. Себрис, Лир — Ю. Ярвет

шира он в третьем акте, догадались спросить только лет сорок назад.

В фильме Григория Козинцева шут (Олег Даль), помимо того что он молод, подвижен, ловок, как и должен быть шут у Шекспира, не смутился сыграть в соответствии с режиссерским замыслом еще и шутовскую психику, обозначенную наименованием: шут — «дурак» — дурачок — юродивый. Это не значит, что шут немножечко того, с придурью клинической, но вибрация в умствованиях шута чувствуется, конечно, особая. Точно так же верно Галина Волчек играет в Регане помимо всего и физиологию. Малоаппетитную физиологию, но — что делать — это есть у Шекспира и это воплощает Козинцев. У Шекспира все есть, и вопрос лишь в том, как много способны мы взять у него, причем, не по собственному произволу, а по закону шекспировского творчества: «тоску, грусть, страданья, самый ад — все в красоту она преобразила». Если что-то нам кажется не нужным, так это лишь потому, что мы не в силах свести концы с концами — пока что. Ведь было же время — шут вообще выглядел лишним. Теперь никому и в голову не придет отказываться от шута.

Но вот чего еще у нас нет. Шекспировский шут миловиден, может быть, даже женоподобен. «Прелестный мой мошенник»,— называет его Лир (I, 4). Обоснованно предположение,

что роли шута и Корделии играл в шекспировском театре один и тот же актер. У Шекспира написан какой-то треугольник: Лир — Корделия — шут*. Какой? А вот найдется актер, способный сыграть и хорошенького, и умного, и чудаковатого, и поющего, и пляшущего, и острого на язык, и, наконец, трагического шута,— тогда посмотрим.

История истолкования Шекспира на сцене и в кино показывает, что в конечном счете «противоречия» шекспировского текста разрешает исполнитель, личность актера сочетает «нелепости» в гармонию, делает их понятными. Гамлет оставался ходульным до тех пор, пока не сыграл его Форбс Робертсон, «умный и потому простой» (Шоу). А Остужев примирил в Отелло и ревность и доверчивость.

Мне случилось переводить разговор двух известных актеров: Пола Роджерса и Б. Ливанова. Наш артист поделился с англичанином, что давно мечтает поставить и сыграть «Короля Лира». Пол Роджерс быстро, так сказать, прикинул ливановскую фигуру и тут же решил: «Встаньте колоссом. Повергните всех во прах. И пусть вокруг вас, как вокруг исполинского стержня, взвинчивается действие до бури. А потом — крушение! У вас нет другого выхода».

Ливанов в ответ загадочно улыбнулся, а я хорошо запомнил эти слова: «У вас нет другого выхода», и это значит: «Выход в индивидуальности актера». Мы будем механически умствовать, как это Гамлет толст, противен, циничен, может быть, извращен, а в то же время притягателен, проницателен и прочее — пока не придет актер, у которого «нет другого выхода», нет другого Гамлета, чем тот, что написан Шекспиром: «горд, мстителен, честолюбив», «женщины меня не радуют, впрочем, и мужчины тоже», «пример примерных, чекан изящества, зерцало вкуса, ум ученого, меч воина, обхождение придворного», «тучен и задыхается», «тащит труп Полония за ноги», «ведь ты меня пока не смял, хотел женой назвать», «молодой Гамлет... Часто видел я его, как он прыгал в могилу, приняв обличье человека печально влюбленного. И я готов был поклясться, что он действительно умрет в этой могиле» (элегия на смерть Бербеджа, первого исполнителя Гамлета), «многообещающий, живой и предприимчивый молодой человек» (современник о Баттертоне, игравшем Гамлета в традиции Бербеджа).

О Юри Ярвете в фильме Григория Козинцева уже сказано: «Такой Лир оправдывает все странности и несообразности поведения героя... У Ю. Ярвета эти несообразности исчезли потому, что он создал облик...»* Не соглашусь, что оправдано все. Почему, например, стерлась как-то, а может, и выпала, фраза: «Убил я раба, который вешал дочь мою»? Потому что Лир — Ярвет убить не мог? Естественно, у него и у Козинцева не было другого выхода, кроме как не задерживать нашего внимания на такой, с позволения сказать, подробности.

На экране мы видим в самом деле цельный образ Лира, соединившего, в особенности убедительно, возраст личный с историческим; это и старость и «старый порядок», отцовство — и прошлое в отношении к настоящему. Не имея возможности заглянуть в лабораторию создателя фильма, трудно догадаться, благодаря чему это удалось, как это получилось. Могу только из сравнения планов Григория Козинцева с их исполнением отметить, что режиссерская мысль в фильме двинулась от жесткой конструктивности, еще владевшей Григорием Козинцевым в пору обдумывания «Короля Лира», к более органическому истолкованию шекспировской трагедии. Видимо, до тех пор пока актера нет, живого Лира нет, его заменяет идея Лира, которая организует конструкцию всей пьесы. Уже тогда Григорий Козинцев прекрасно видел, что Шекспир-то не конструирует, но своего Лира постановщик еще не нашел, и «выхода не было». Козинцев писал: «Высшая точка поэтической идеи Шекспира высказана Глостером: «В наш век слепцам безумцы вожаки». Разве и тогда он не знал, что это не так? Что у Шекспира не притча на библейские мотивы? Знал, ко-

* «С отъезда молодой госпожи во Францию королевский шут все время хандрит» (I, 4).

* А. Аникст. Трагедия прозрения.—«Советский экран», 1971, № 1, стр. 4.

«Король Лир». Корделия — В. Шендрикова, Лир — Ю. Ярвет

нечно, и прекрасно анализировал природу шекспировской драматургии, но центральной фигуры во плоти не было, и приходилось идею конструировать.

Григорий Козинцев опирается еще на одну традицию. Мейерхольд, рассказывает он, «выжимал мощность как раз из тех частей, на которые раньше не обращали внимания. И почти не занимался всем тем, что было давно обкатано». В двадцатые годы, которые часто вспоминает Козинцев, не только Мейерхольд, не только театр был полемически направлен к такому способу «выжимания мощностей». Например, так же, в сущности, действовали теоретики литературы, концентрируя в разборе текстов внимание на том, что раньше вроде бы и не замечалось. Тут были своеобразные поиски «выхода» — перед силой классики, выжавшей некоторые мощности, казалось, до предела. Приходилось перед стеной этого совершенства как-то изловчаться, отыскивая возможности дальнейшего движения. Естественно, полемически, временно этот способ перетолкования заезженных произведений через частности в дальнейшем, канонизируясь, давал уже только деформацию. Об этом есть у Виктора Шкловского интереснейшие страницы, посвященные Эйзенштейну и также Мейерхольду.

«Особенностью творчества Мейерхольда,— писал Шкловский, — было то, что драматур-

гия подчинялась отдельному моменту», начался этот процесс, вероятно, еще в театре Станиславского, но там, в Художественном театре, «единство поддерживалось ощущением единства человека-характера». Мейерхольд отказывается от характера, разрушает характер, деформирует его. Театр Мейерхольда аттракционен, характеры героев не построены, они только соединяют аттракционы. Следом за Мейерхольдом, как пишет Шкловский, Эйзенштейн в свою очередь создает кино из «аттракционов», «моментов» — кадров. «Для Эйзенштейна кадр,— поясняет Шкловский,—это картина или скульптура, это как бы графическая фраза: от одного элемента этой фразы к другому часто действие не переходит». Иными словами, цельность так и не восстанавливается. «Движение заменялось монтажом»*. И то же говорил Эйзенштейну Вс. Вишневский: «Вы до людей не дошли...»** Наверное, очень поучительно о том же, судя по некоторым замечаниям, мог бы вспомнить и Григорий Козинцев.

Конечно, это особый разговор. В данном случае это лишь к вопросу о «выходе». В «Короле Лире» еще до съемок Григорий Козинцев тоже мыслил кадром-символом, взятым, впрочем, не из Шекспира, а у Леонардо да Винчи:

«И не следует делать ни одного ровного места, разве только следы ног, наполненные кровью». «Такова эпоха,— добавляет от себя Григорий Козинцев.— В ней нет ни одного ровного места».

В фильме конструктивность исчезла, в ней уже не было надобности. Не было надобности в кадре-символе, придуманном ранее, и в той нарочитой идее, на которой прежде настаивал режиссер. «Не стоит пытаться определить главную идею «Короля Лира». Ее нет,— говорил на съемках Г. Козинцев,— Шекспир начинается там, где кончается главная идея. За ней открывается новая идея, за ней — еще одна, и так без конца...» Заметьте, это не «выжимание мощностей» из вторичных и вообще периферийных идей произведения в пику ведущей мысли. Это другой способ творчества. «Шекспир — это сама жизнь человека, — заключал режиссер,— история, путь, пройденный человеческой мыслью»*.

Характерно в фильме: чувство «пути» — движение, ход истории. Движение времени — основа фильма «Король Лир».

«Как будто под напором страшных времен рухнул целый человеческий мир, эпоха, цивилизация» — такое впечатление вынес кинокритик, говоривший с Григорием Козинцевым во время съемок. Это воплощено. Зрителю предложена позиция, откуда он может видеть совершающееся близко и видеть целиком. Указан масштаб происходящего: история, не в смысле — далекое прошлое, впрочем, похожее на современность,— а история как исследуемый материал, как процесс: уходит одно, наступает другое.

Я говорил, что мы иногда почувствовать всех этих проблем не можем — слишком крупны. Тысячу лет назад, тысячу лет вперед — разве так просто ощутить? Однако трагедия Шекспира об этом. Режиссер мог разве что облегчить нам восприятие, скажем, проведя наглядную грань между историческим «возрастом» короля и королевен (о чем он так понятно написал): Лир — в шкуре, а дочери в платьях. Я говорю примитивно. У Козинцева же совсем не примитивно и вместе с тем понятно разделены в экранном мире сыновья Глостера — законный (Эдгар — Л. Мерзин) и «бастард» (Эдмонд — Р. Адомайтис). Последний ни в чем не уступает брату, он будто бы не хуже его, однако же несколько вульга'ен, сказал бы Голенищев-Кутузов.

Но обратите еще раз внимание на приведенную двумя абзацами выше цитату из комментариев кинокритика к беседе с режиссером: слово «времен» читается скорее как «перемен». Мне кажется естественным, если бы там стояло — «под напором перемен». Во всяком случае, я прочел так, а потом вижу, все-таки «времен». Нет, Шекспир так односложно эти наступающие времена не оценивал! Шекспировский

* В. Шкловский. Жили-были. М., «Советский писатель», 1966, стр. 503—505.

** Вс. Вишневский. Собр. соч., М., Гослитиздат, 1961, т. 6, стр. 415.

* «Советский экран», 1969, № 20, стр. 13.

«Король Лир». Герцог Олбенский — Д. Банионис, Эдмонд — Р. Адомайтис

взгляд на вещи и заключается в трудноуловимой многосторонности.

Козинцев отлично знает это, движение времен в фильме не однозначно. Не благостен век Лира, не однозначен и наступающий новый век. Вопреки традиции, режиссер не торопится вызвать сочувствие к Лиру. Недаром сцена раздела королевства озадачила некоторых зрителей: очевидное в козинцевской трактовке самовластье капризного старика не согласуется с обычными представлениями о Лире, поднимает новый пласт отношений, связывающих отца и дочерей.

Правда, в дальнейшем развитии событий режиссер (облегчая наше восприятие? Тверже прочерчивая поступательность движения?) порой несколько спрямляет повороты времен. Так, например, смягчен в фильме спор из-за свиты Лира. Собственно, в картине никак не представлена свита, хотя много сил и вкуса затрачено на подбор редкостных собак и соколов. О, если бы под стать средневековым псам действовали люди! А людей вроде и нет, просто несчастного Лира обижают, требуя, чтобы он распустил свиту и лишился последней стариковской радости...

Однако даже в постановке Питера Брука с Полом Скофилдом, которую показывали в Москве, как раз спор о свите был реален, резок — и справедливо! Конфликт исторический. Лир хочет оставить за собой свиту как

оболочку, где сохранялся бы мир Лира, уменьшившийся, но все же тот самый мир. Мир доблести, но грубой доблести, зверского молодечества. Скакали бы по полям, губили посевы, давили скот. Лир с его окружением представляли бы живой пороховой погреб. Словом, дикость. «Ты лжешь!» — негодует, конечно, на это Лир:

Телохранители мои —
Испытанный народ высоких качеств.
Они прекрасно знают, в чем их долг,
И сами дорожат своею честью (I, 4).

Все это так, но только на взгляд Лира. Однако и «высокие качества», определяемые «долгом», и самый «долг» уже не мера с точки зрения исторической объективности. Время всего этого ушло, и, увы, права Гонерилья:

...сотня рыцарей и сквайров,
Бедовый и отчаянный народ,
Благодаря которым этот замок
Похож на балаган или кабак.

Конечно, это не выглядело так, пока было прежнее время, и что теперь справедливо называется «пьяным сбродом», представляло собой историческую норму, но время не стоит на месте. Кстати, Лир, отстаивая свою привилегию иметь свиту, превознося «честь» и «долг», тут же выдает анахронизм своей позиции. Чувствуя свое бессилие доказать, что его рыцари — люди достойные, он вспоминает Корделию, он говорит в раскаянье: «Как мог мне так ужасным Корделии проступок показаться!» Он не осознает, как не дано ему понять вообще, что он потому и отверг Корделию, что судил о ней по «долгу», а она поступила по любви: на тысячу лет вперед от времен Лира.

Вообще не следует преувеличивать степени прозренья Лира — это, разумеется, замечание не столько к фильму Григория Козинцева, сколько к традиции считать, что король Лир в финале прозрел. А может быть, он лишь примирился сам с собой, но, в сущности, так ничего и не понял, не мог понять в изменившемся мире? Как цепко держатся люди за «свое время», так их и уносит вместе с ним.

У Григория Козинцева это показано убедительно — в разграничении между Лиром, Глостером (К. Себрис), с одной стороны, а с другой — Кентом (В. Емельянов). От зрителей в отношении к Лиру и Глостеру, «отцам» биологическим и историческим, постановщик добился, как и задумал, лишь одного чувства — сострадания. Мысль об уважении к ним зрителю не является, в отличие от чувств, вызванных Кентом, сознательным и сильным слугой «старого порядка». Хорошо, что Кент в фильме, как и у Шекспира, не умирает, а чисто символически уходит следом за скончавшимся Лиром в небытие: «Король меня зовет»...

Постановщик не мог, да и не пытался усугубить вину Глостера, сохранить трагически неразрешимое противоречие, созданное у Шекспира, но умершее в последующей смене эпох. Мы содрогаемся, когда над Глостером происходит нечеловеческая расправа. Но чтобы вполне, так сказать, ужаснуться происходящему, надо уяснить, за что (по Шекспиру, по тем временам) совершено над Глостером такое изуверство. Ведь он самый настоящий государственный преступник, он, чтобы спасти Лира, способствовал вторжению французских войск в Англию. И в глазах шекспировских зрителей то была тяжкая вина.

Кто видел фильм Лоренса Оливье по «Генриху V», начинающийся как спектакль в шекспировском «Глобусе», должно быть, запомнил, до чего электрически отзывался лондонский партер того времени на упоминание о «французской угрозе». Политическую пьесу шекспировские зрители вообще смотрели так, словно читали газету, и едва Генрих бросил в зал: «Мы Францию, что нам принадлежит, заставим ниц повергнуться пред нами»,— зрители подхватили этот клич как один человек. Так что поступок Глостера не воспринимался как остывшее предание.

Это не означает, будто и теперь следует воспроизводить атмосферу шекспировского театра. Живое восприятие трагедии Козинцеву всего дороже. Он находит главное — следит подробнее за Шекспиром, его зоркостью, не позволяющей впасть в инерцию. «Односторонность есть пагуба мысли» (Пушкин),— занес в свой режиссерский дневник Григорий Козинцев слова нашего гения, выношенные Пушки-

ным, кстати, в пору размышлений над Шекспиром.

Ситуация с Глостером совершенно может быть определена пушкинским мнением: «Шекспир никогда не боится скомпрометировать своего героя». Не побоялся Шекспир скомпрометировать и Корделию — духовным родством с Эдмондом. Да, да, благороднейшая Корделия и Эдмонд, этот мерзавец, они ведь равно принадлежат бурно меняющемуся времени и во многом единомышленники! Но если бы с той же ненавязчивостью и ясностью, как сопоставлены в фильме два брата, раскрылась бы перед нами и параллель Корделия — Эдмонд по принципу их поведения, сходного в отношении рушащегося старого мира, то вряд ли сквозной нерв трагедии стал бы доступнее сегодняшним зрителям.

Козинцев и здесь последователен в отборе материала, предложенного автором трагедии. Но режиссерская трактовка не уклончива, она опирается на Шекспира, на сегодняшнее прочтение трагедии. Ведь особенно пристально Шекспир следит за новыми принципами поведения, раскрывающимися во всех их противоречиях по мере того, как рушится мир Лира, и представленными в отличиях персонажей.

Едва Корделия поступила по-новому и едва только мы начали ей сочувствовать, как по-новому, но по-своему поступает Эдмонд, и не в силах его опровергнуть, мы, однако, видим,

«Король Лир». Шут — О. Даль

что и сочувствовать ему не можем. Как ни велико самомнение Лира, он все же считает себя лишь частичкой природы, между тем и Корделия и Эдмонд куда более дерзки в своей гордыне. Они отделяются от того, что «природой» считают Лир или Глостер, и в себе видят средоточие «природы». «Природа, ты моя богиня! В жизни я лишь тебе послушен. Я отверг проклятье предрассудков»,— выдвигает свою программу Эдмонд. Что на это можно возразить? Да ничего. Шекспир и не возражает, он лишь высказывает тревогу: а чем измерять эдмондову природу?

Шекспир создает предельно трагическое напряжение или даже, как уже сказано, трагическое равновесие сил: Эдмонд действует оправданно, нарушая застарелое право наследования, и он же, предав брата ради этого, поступает чудовищно. А Корделия по природе своей благородна. И не способна предать, однако Лир ее в этом упрекает. «Шекспир зорок и справедлив»,— заметил однажды А. Луначарский. На каждом шагу проявляется особая зоркость, выявляя все новые и новые грани и без того резких столкновений. В этом и заключен сложнейший шекспировский контрапункт (употребим этот термин условно, потому что Шекспир органичен, а не конструктивен; он пишет, а не строит; творит, а не «делает» пьесу).

Говорю это к тому, что по фильму, при всех оттенках, соблюденных постановщиком, воплощенных в фильме, конфликт с «природой» самого Лира не вполне ясен. А может быть, он сделан слишком осторожно, чересчур тонко, и прочертить надо было его грубее, что ли? Во всяком случае, апофеоз столкновения Лира с «природой» — прославленная буря — получился, на мой взгляд, статичным. При всех возможностях кино эта сцена осталась столь же затруднительной, какой она всегда была для театральных постановщиков, видевших в ней в самом деле неуправляемое бедствие — для исполнения.

●

Нельзя, повторю, выводить из Шекспира некую однолинейную «идею». Но у Шекспира есть и совершенно афористически определенная мудрость. Он высказывает ее отчетливо и кратко, в сущности — одной фразой, даже одним словом: «Зрелость — это всё» (V, 2). Мысль для Шекспира не случайная. В «Гамлете» сказано: «Готовность — это всё». Другое слово, но то же: быть готовым осмыслить совершающееся и встретить его лицом к лицу. Борис Пастернак, кстати, повторил в переводе «Короля Лира» гамлетовское слово: «Надо лишь всегда быть наготове».

Для постановщика фильма «Король Лир» в этом заключалась если и не идея трагедии, то программа и девиз режиссерских усилий. Три раза приступал Григорий Козинцев к «Лиру» — в театре, в книге и, наконец, в кинофильме. Печать прочности, продуманности, готовности лежит на том, что нам было показано с экрана.

И певицы чувствовать умеют

Ст. Рассадин

«Чудный характер». Сценарий Э. Радзинского. Постановка К. Воинова. Оператор Н. Олоновский. Художник Н. Мешкова. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор В. Зорин. Редактор А. Степанов. «Мосфильм», 1970.

Писать фельетоны — не всегда веселое дело. Легко смеяться над тем, кто сел не в свои сани, не признал свой шесток, взявшись за гуж, оказался не дюж, не по одежке тянул ножки (и т. д. и т. п.); тут фельетонист может даже испытать злое удовольствие — особенно если он имеет дело не с наивной неумелостью, а с настырным самодовольством.

Но как быть с фильмом «Чудный характер»?

С одной стороны, по всем своим статьям он тянет никак не больше, чем на фельетон (пресса это уже показала). С другой — что же веселого в том, что из рук вон плохой фильм сделали Константин Воинов и Эдвард Радзинский, в которых вряд ли кто кинет камень за отсутствие профессионализма? И, главное, чего же радоваться неудаче Татьяны Дорониной, актрисы выдающихся возможностей?

Потому-то я и не хочу писать фельетона. Тем более он запоздал. Над фильмом уже посмеялись. Теперь, может быть, пора спокойно — по мере сил — подумать.

...Певица Казакова еще не прилетела на фестиваль песни, а нам уже дали понять: сейчас перед вами появится существо взбалмошное и капризное, чей характер разве что в насмешку можно назвать «чудным». Так и есть. На экране — женщина, одетая подчеркнуто роскошно, с преувеличенно огромной горой чемоданов, едва умещающейся на тележке, с манерами фельетонной дивы. Администратор фестиваля запуганно-угодлив с нею, беспрекословно выполняет роль ее носильщика и чуть ли не камердинера, обреченно сносит привычные капризы, а она встречает все это с барской снисходительностью, всячески демонстрируя усталость от непомерной славы. От усталости ее пробуждает одно: хищное желание не дать себя провести, боязнь недополучить, жажда урвать все самое первосортное. Въехав в гостиничный номер, она сразу осведомляется: а из номера Ольшанской видны горы? Ах, видны! Тогда я переезжаю: горы должны быть и у меня!

И администратор покорно и замученно перетаскивает ее вещи в номер с горами...

Впрочем, злиться на певицу что-то не хочется. Ибо она — не она, не живой человек, а просто штамп под названием «зазнавшаяся звезда», штамп стародавний, откровенный, не только не скрываемый авторами, но поданный демонстративно — и не без умысла.

Штамп этот настолько криклив, а сценарист и режиссер, преподнося его нам, так старательно переигрывают, что не надо быть провидцем, чтобы догадаться: это неспроста. Нас так явно заманивают в ловушку, что не надо развешивать уши. Только доверишься, а тебе тут же скомандуют: «наплевать и забыть». И все окажется наоборот.

Так и происходит.

Заманив нас в ловушку (или по крайней мере теша себя этой надеждой), авторы решают огорошить нас неожиданностью. Дают нам, доверчивым простакам, урок психологической тонкости.

Тонкость такова. Оставшись в номере одна, певица начинает передвигать мебель. И, передвигая, естественно, сильно устает. А когда инженер Соколов, только что выселенный из ее номера, звонит ей и просит разрешения забрать забытую в тумбочке раковину, певица сурово обрывает его: «Я отдыхаю!»

За каким, простите, дьяволом понадобилось ей менять местами гостиничные шкафы — этот вопрос авторы оставляют в стороне. Но зато — великолепная возможность показать нам сложности жизни! Ведь теперь нам ничего не остается, как озаренно воскликнуть: вот как, оказывается, бывает! Сама говорит: «отдыхаю», а на самом-то деле трудится в поте лица! Мебель двигает! Тяжелую! И ясно, что теперь-то мы должны призадуматься: а может, и желание урвать и барственность — это всего лишь обманчивая внешность?

Да, говорят авторы, обманчивая. Отсюда вывод: не суди о человеке по виду.

Этот мудрый тезис доказывается необыкновенно обстоятельно. И долго.

Вы думаете, у Казаковой скверный характер? Нет, это только кажется. Хороший.

Вы думаете, она надменна? Это от застенчивости.

Вы думаете, хамовата? От неуверенности.

Показав нам в первых кадрах «отрицательный штамп», в дальнейшем авторы фильма показывают совсем другое. Оказывается, Казакова несчастлива в личной жизни: ушла от мужа-алкоголика. Оказывается, она добра и заботлива: трогательно любит приемного сына. Оказывается, и в искусстве она мало сделала, и успеха у нее еще не было: пока что на радио записали одну-единственную ее песню. Оказывается, наконец, что никакая она не светская львица.

Однако вот беда: не сходятся концы с концами. Не уходит из памяти Казакова первых кадров фильма, и никак не понять, откуда у неудачницы такая утомленность славой, откуда у только вчера еще бедовавшей женщины такая барственность, откуда у добрячки такая снисходительная (то есть самая что ни на есть оскорбительная) манера в обращении — ну хоть с тем же администратором.

То, что все эти малопривлекательные черты Казакова проявляет не вызывающе вульгарно, а естественно, даже мило, чуть ли не «врожденно», не придает ей в наших глазах обаяния. Скорее наоборот. Ибо раз уж примитивный напор сменился спокойной уверенностью в своем праве на все самое лучшее, то отпадает единственное, что могло хоть как-то оправдать певицу: неуверенность в себе, «комплекс неполноценности», неумело скрываемой за напускной надменностью и грубостью.

В фильме есть смена масок: то Казакова лениво-победительна, то несчастлива, то в манерах ее — светскость, то вдруг она переходит на «простонародный» говорок, но характера, человека, личности нету.

Значительная часть фильма отдана дороге. Казакова, согласившаяся выступить перед рабочими, едет на концерт — и вот в дороге-то и должна выясниться ее судьба, подлинная ее суть, она должна даже влюбиться в Соколова и пережить личную драму. Но получилась не история души, а история капризов.

Сперва Казакова, расстроенная неудачной репетицией, решает не ехать на обещанный концерт. И даже не отвечает на отчаянные телефонные звонки Соколова. Потом передумывает и едет. Затем, поскандалив в дороге с Соколовым, опять отказывается. Но снова смягчается и снова едет.

Собственно, почти весь сюжет держится на чередовании этих капризов, которые вроде бы призваны взбадривать его (и нас) и держать в состоянии некоторого напряжения. Но утомительно и как-то обидно зависеть от подобных вещей.

Тем более что подкрадывается и такое сомнение — вовсе уж неприятное...

По правде сказать, оно коснулось меня еще прежде, когда я пересказывал тот самый эпизод с передвижением мебели и с грубым телефонным «Я отдыхаю!». Уже тогда я, стыдясь своего непонимания тонкой специфики искусства, подумал: ну хорошо, авторы заняты трогательной ситуацией (говорит: «отдыхаю», а на самом деле вон что делает!), но Соколов-то почему должен страдать? Ему-то почему приходится ждать, пока певица утихнет, смилостивится и согласится вернуть принадлежащую ему вещь?

Впрочем, ладно: допустим, это мелочь. И допустим, права Казакова, так объясняющая свою взбалмошность: «Мне можно. Я женщина!»

Пусть права. Пусть пользуется своими женскими правами. Но скажите, почему от ее взбалмошности должен зависеть еще и большой зал, тот самый, который доверчиво ждет приезда певицы, не подозревая, что она то и дело меняет свое решение, нарушает слово и очаровательно капризничает?

Вот эта нехитрая мысль не давала мне покоя, пока я следил за обладательницей чудного характера, и ребяческий ее эгоцентризм все больше и больше казался мне, мягко говоря, необаятельным.

Что касается авторов, то, как видно, их такие прозаические и утилитарные мысли не занимали. Занимало их совсем другое — та самая игра в вопросы и ответы: «Вы думаете, Казакова — такая? Нет, не угадали! Другая!»

За игрой терялись и живой характер и реальный смысл происходящего.

Вопросы и ответы не ограничиваются одной Казаковой. Как нетрудно заметить, авторы жаждут обобщений. Они все время опровергают невидимого зрителя-оппонента.

Вы думаете, все артисты счастливые? Смотрите, нет: наша певица как раз несчастливая.

Вы думаете, все они богатые? Нет, наша Казакова небогата.

Вы думаете, они какие-то необыкновенные? Нет, вот наша героиня простецки отряхивает концертное платье, а вот она двигает мебель в совсем не эстетической позе.

Вы думаете...

Но к т о все это думает? Кто тот воображаемый зритель, тот «второй полюс», с которым взялись говорить авторы фильма?

Судя по всему, это человек, обладающий пошлейшими представлениями о жизни и об искусстве.

Разумеется, я не стану делать вид, что создатели фильма оскорбили нашего зрителя, предположив в его рядах глупцов. Зрители бывают разные, и дело совсем в другом.

Алексей Толстой сказал:

«Из своего писательского опыта я знаю, что напряжение и качество той вещи, которую я пишу, зависят от моего первоначального заданного представления о читателе».

Радзинский и Воинов заранее определили «напряжение и качество» своего фильма, представив себе скучного и неглубокого зрителя. И не с каким-то реальным собеседником, а сами с собою играют они в поддавки, сами демонстрируют штампы и сами их опровергают, сами задают элементарные вопросы и сами дают элементарные ответы.

Ясно, что в таких условиях ничего серьезного получиться просто не могло.

Довольно давно уже поют в «Паяцах»: «Ведь мы те же люди, из плоти и крови», — и с тех пор эту мысль как будто никто не подвергал сомнению, так что вряд ли стоило вновь тратить время (свое и наше) на ее доказательство. Еще раньше Карамзин открыл, что и «крестьянки чувствовать умеют», — и не стоит думать, что, заменив крестьянку певицей, а сарафан — брючным костюмом, ты сказал что-то новое и любопытное.

Ставка на простаков, отсутствие интереса и уважения к своему воображаемому собеседнику лишили авторов критериев, и даже когда им хочется поговорить «об умном», они говорят вопиющие банальности.

Вот Казакова скажет: «Человек живет поразному. Кто, как дождик — кап-кап-кап. А кто, как море — широко и огромно», — и мы, по-видимому, должны пораженно замереть перед открывшейся вдруг истиной.

Или инженер Омельченко говорит: «Гневается Сальери, когда искажают музыку, а сам Моцарт радуется всему живущему, всему поющему», — и я чувствую благодарность к арти-

«Чудный характер». Надежда Казакова — Т. Доронина, Ефимов — В. Басов

сту Г. Крынкину, потому что вижу: ему неловко произносить это всерьез.

По воспоминаниям поэта Берестова, Маршак однажды рассказал вот что:

«В больнице я лежал вместе с одним милым и интеллигентным человеком. Я любил с ним разговаривать. Он все схватывал на лету. Как-то зашла речь о Пушкине. Я говорю: «Пушкин, как и Шекспир, это белый цвет, в нем все цвета спектра. По сравнению с Пушкиным даже Лермонтов немного цветной». Собеседнику моя мысль понравилась. Он с истинным жаром воскликнул: «Это верно, Самуил Яковлевич! Это верно!» Но однажды я ему пожаловался: «Что-то мухи сегодня разлетались». И мой собеседник с таким же пылом поддержал меня: «Это верно, Самуил Яковлевич! Ах, как это верно!»

Конечно, авторы фильма могут рассчитывать, что и их банальности кто-то встретит криком: «Ах, как это верно!» Но ведь от этого фраза «мухи разлетались» мудрой не станет.

Сюжет картины построен на капризах героини, но сам по себе он вовсе не взбалмошен. Напротив, тут чувствуется расчетливая рука беллетриста. Правда, расчет не хитер, и любители угадывать сюжетные ходы не раз получат скромное удовольствие от собственной проницательности. Сценарий щедро предоставляет им такие возможности. Ружья в нем начинают палить, едва их повесят на стенку.

Допустим, если героиня скажет, что одна из ее песен записана на радио, можете не сомневаться: эта песня по радио прозвучит. Причем в самый нужный момент, оказав певице большую моральную поддержку.

Или как только Соколов и Омельченко, поджидающие Казакову в автобусе, отчаются и решат, что она их обманула, певица тут же появится — едва лишь автобус тронется с места. Не раньше и не позже. Не раньше — потому что было бы не так эффектно. Не позже — потому что... ну, ясно, почему. Так ведь и сюжета не было бы.

А как человек должен начать объяснение в любви малознакомой женщине? Правильно. Угадали. Он скажет: «У меня такое ощущение, что я знал вас всегда».

Впрочем, влюбленному Соколову можно простить эту тривиальность: объясняясь в любви, редко говорят оригинальные вещи, и в чеховских «Трех сестрах» Вершинин и Соленый в подобной ситуации произносят одни и те же слова. Но труднее прощать Радзинскому то, что само это объяснение — итог точно рассчитанного и примитивного сюжетного хода, а не итог развития характеров.

Известно, что начинающие шахматисты дальше одного хода не видят. Радзинский не начинающий, и он видит дальше. Однако вместо того (продолжим уж аналогию), чтобы начать партию, полную риска, неожиданностей и познания, он ограничивается тем, что заглядывает вперед на два хода.

По всем примитивнейшим канонам в фильме должно произойти «зарождение чувства». Оно и происходит. Зритель роняет слезу умиления. Но Радзинский помнит о втором ходе, и вот у Соколова, разумеется, оказывается жена. Зрителю здесь положено уронить слезу огорчения.

Я думаю, никакой актрисе не удалось бы сыграть Казакову хорошо, не удалось бы сложить живой характер из разнокалиберных кубиков, из штампов и антиштампов. Но неудача Дорониной, мне кажется, осложнена особыми причинами.

Получилось так, что сама яркая, броская красота Дорониной обнажает фальшь роли. Смешно, когда Олег Стриженов, играя Тузенбаха в фильме Самсонова «Три сестры», произносит: «Я некрасив, какой из меня военный?» И столь же несерьезно выглядит Доронина, страстно произносящая: «Я некрасивая и неталантливая». Она слишком красива и слишком талантлива для простенькой Казаковой, то есть она не хочет отказаться от явной демонстрации красоты и таланта, не хочет учиться сдержанности, по-видимому, просто необходимой в кино.

Впрочем, сдержанность нужна там, где есть что сдерживать. Здесь же нет характера, нет роли.

Дорониной просто нечего играть, и оттого она так отчаянно переигрывает, окончa-

«Чудный характер». Надежда Казакова — Т. Доронина

тельно отбирая у нас возможность посочувствовать Казаковой. Наигрыш так очевиден, что я даже поймал себя на странной мысли: а что если меня разыгрывают, что если авторы опять заманивают меня в ловушку и все опять окажется наоборот? Вдруг выяснится, что умная, хитрая и сильная женщина только притворяется взбалмошной, беззащитной и неудачливой?..

Мне кажется, Доронина и еще одним обстоятельством поставлена в ложное положение. Неловко говорить об этом, но сказать надо, ничего не поделаешь — это не частность.

Доронина плохо поет.

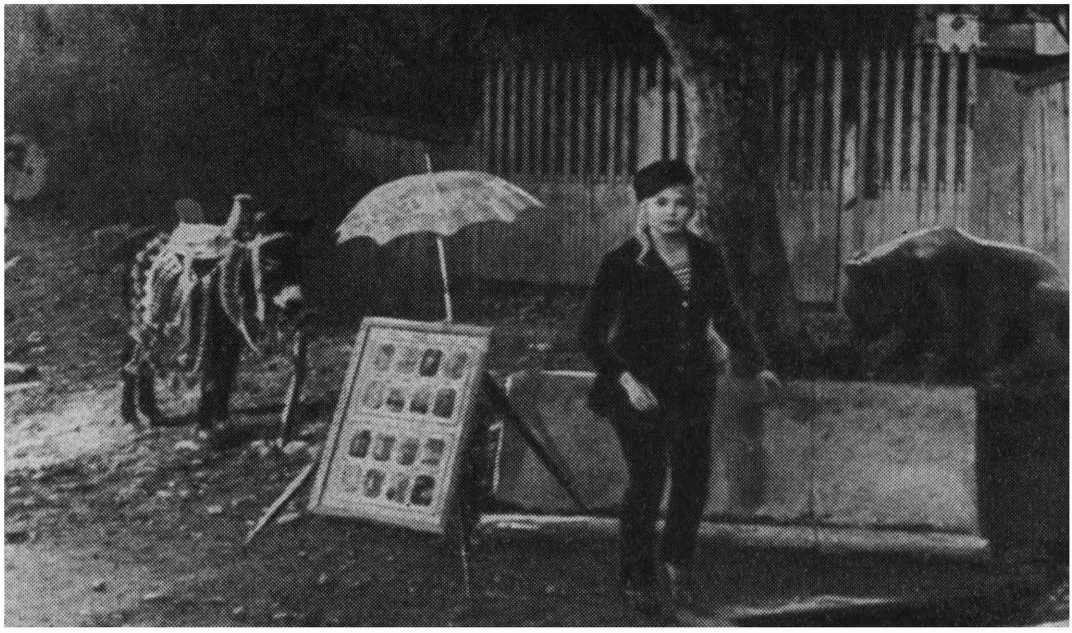
Когда она пела в роли Нади Резаевой в «Старшей сестре» (особенно в спектакле), она не изображала певицу, пение ее было столь же откровенно дилетантским и столь же бурно талантливым, как и ее дикая, злая и остроумная пляска перед незадачливым женихом. Здесь же ей приходится играть профессионалку, и вот незаурядность уступает место старательности, и появляется эстрадное общее место. С сожалением обращаешь внимание на то, что раньше и в голову не приходило: на то, что голос однообразен, тускловат, беден по диапазону. Профессионализм обязывает...

Выходит, в фильме вовсе нет ничего хорошего?

Нет, хорошее есть, и оно тем заметнее, что собирать его приходится по крупинке.

Есть прекрасный долгий крупный план Дорониной — когда героиня узнает, что Соколов женат и едет к жене.

Есть хорошие актеры Анатолий Азо и Геннадий Крынкин. Им нечем похвастаться в этих ролях, но они хотя бы по мере сил тактичны.



«Чудный характер». Надежда Казакова — Т. Доронина

Есть, наконец, прекрасный Владимир Басов.

Устав от хулы, я прямо-таки готов петь оду этому актеру, по-моему, одному из любопытнейших приобретений нашего кино последних лет.

Чем всегда интересен Басов? В чем его странная притягательность? Мне кажется, в том, что, комикуя, он все время сохраняет какую-то загадочность, какую-то тайну, которую нельзя разгадать, но которую хочется разгадывать.

Я вспоминаю Мишу Панина из булгаковского «Театрального романа»:

«Он начинал смеяться внезапно — «ах, ах, ах»,— причем тогда все останавливали разговор и ждали. Когда же отсмеивался, то вдруг старел, умолкал.

«Какие траурные глаза у него,— я начинал по своей болезненной привычке фантазировать.— Он убил некогда друга на дуэли в Пятигорске,— думал я, — и теперь этот друг приходит к нему по ночам, кивает при луне у окна головою». Мне Миша очень понравился».

Фантазировать хочется и по поводу басовских героев — не всегда так романтически и не всегда так зловеще, но хочется. За эпизодическим музейным работником в «Тридцати трех» видится жутковатость районного фанатика; не только смешон, но и жалок и даже чуть трагичен Артур Артурович в «Беге»; обнаруживает неожиданную поэтичность и интеллигентскую конфузливость чеховский Смычков («Карусель»). И в «Чудном характере» Басов так же загадочен и удачен. Но это провокационная, коварная для фильма удача. Потому что смотришь на этого немолодого, обаятельно-грустного, в чем-то значительного человека, начинаешь фантазировать о его судьбе — и вдруг чувствуешь: жаль его, вынужденного терпеть капризы малоинтересной и утомительно-сварливой певицы.

Надо полагать, это сочувствие не входило в планы авторов фильма.

Но что я могу поделать?

Физик смотрится в зеркало

Д. Данин

«Этот правый, левый мир». Авторы сценария С. Райтбурт, В. Шрейберг. Режиссер С. Райтбурт. Консультант — кандидат физико-математических наук В. Смилга. Оператор П. Тартаков. Звукооператор Н. Рогинская. Редактор Н. Каспэ. «Центрнаучфильм», 1970.

1.

В нашем научном кино произошло маловероятное событие. Вправду маловероятное: не случись оно на самом деле, каждый был бы вправе усомниться в его возможности. Но в том-то и прелесть законов вероятности — они всегда готовы посрамить наши трезвые ожидания и здравые сомнения.

Однако сначала о другом.

...Четыре года назад появилась двадцатиминутная картина «Что такое теория относительности?». В мягком купе дальнего поезда Москва — Новосибирск на обычный лад затеялся дорожный разговор. Но через минуту он стал необычным. Очень привлекательная женщина — молодой кандидат наук из Дубны — вынуждена была волею случая просвещать темные головы своих попутчиков. Темные головы принадлежали великолепным актерам — Вицину, Грибову, Полевому. Они ехали в Сибирь на съемки фильма о физиках. Алле Демидовой — она исполняла роль молодого ученого — предлагалось бросить луч света в потемки их гуманитарной неосведомленности по поводу странных черт в устройстве природы.

Она не объяснила теории Эйнштейна, однако показала — о чем там идет речь. И продемонстрировала, что это вполне доступно пониманию непредубежденного человека.

Только луч света. Во тьме это немало.

После той удачи — относительной, но принципиальной — было очевидно, что режиссер Семен Райтбурт попытается рассказать языком кино и о других великих странностях современного физического миропонимания.

И вот перед нами новая картина — «Этот правый, левый мир». Название озадачивает. Меж тем в этом названии нет ничего иносказательного. Оно прямо выдает суть дела.

Во второй половине 50-х годов нашего века физики столкнулись с нарушением одного из фундаментальных законов природы. Этого уже давно не бывало в их науке, и случившееся ошеломило их. Открылось нарушение закона зеркальной симметрии в физических явлениях. Понятней и проще: закона полного равноправия «левого» и «правого» в физической картине мира. Началось с ассиметричного поведения одной неустойчивой элементарной частицы: распадаясь на другие частицы, она вела себя словно бы однобоко — точно отдавала предпочтение направлению «влево» перед направлением «вправо». Или наоборот (как условиться). Противозаконным было само предпочтение. Возникло теоретическое подозрение — а вдруг закон зеркальной симметрии мира не носит всеобщего характера? Это смутило даже ветеранов 20-х годов — героев эпохи бури и натиска в атомной физике, когда из глубин микромира пришла бесспорная весть о несостоятельности вековечного представления об однозначной причинности в явлениях природы. Тогда ветераны выстояли, теперь иные из них заколебались. Знаменитый Вольфганг Паули готов был побиться об заклад на сто тысяч, то ли долларов, то ли швейцарских франков, что прямой эксперимент не подтвердит ужасное подозрение! Кажется, никто не захотел заключить с ним такое неосторожное пари. Это спасло его — он не стал нищим должником. Эксперимент подтвердил худшие ожидания: полное равноправие «левого» и «правого» исчезло.

Об этом и рассказ в новой картине Семена Райтбурта.

Но что за неподобающие слова — «ужасное подозрение» и «худшие ожидания». Уместны ли они в разговоре о науке? Да ведь она — дело человеческое. Значит — уместны. Физики сами объявили случившееся катастрофой и заговорили даже о здании, разбитом вдребезги. Такие удары и впрямь обходятся дорого теории — нашему пониманию устройства природы. Однобокий мир без зеркальной симмет-

рии выглядел абсурдно. В прекрасных формулах возникли неувязки. На языке теоретиков сигнал бедствия прозвучал в словах «крушение пространственной четности».

Разрушенное взывало к восстановлению. В природе мог найтись какой-то другой закон сохранения зеркальной симметрии. Более тонкий. Первым его нашел Ландау. (И независимо — три других теоретика: Салам, Ли и Янг.) Ландау подумал о зеркальном сходстве частиц и античастиц. Они как бы и впрямь зеркальные двойники: если у просто частицы — заряд положительный, у античастицы — заряд отрицательный. Все прочее — неразличимо одинаково. Так при отражении в зеркале меняются местами «левое» и «правое», а остальное пребывает неизменным. И Ландау увидел: в природе существует симметрия, которой прежде не замечали. Совершенно равноправны физические процессы, когда одновременно заменяются «левое» на «правое», а частицы — на античастицы. Это симметрия негатива и позитива: они тоже — зеркальные двойники, в которых, кроме «правизны» и «левизны», поменялись местами черное и белое. Как всегда в науке, катастрофа обернулась новым знанием. И понимание хитростей природы углубилось.

Зеркальный двойник нашего мира — это антимир. Он разрешен природой. И, может быть, существует.

Вот еще и об этом повествует картина Райтбурта, сделанная им в содружестве со сценаристом В. Шрейбергом. Тут, право же, нельзя было избежать предваряющего рассказа об ее научном сюжете: как оценить рискованные усилия верхолазов, не взглянув, хотя бы со стороны, на их рабочее место — шаткую высоту?

2.

А высота была шаткая. Пришлось изображать неизображаемое. Поиск — решительно незнакомый художественному кинематографу.

Раньше я читал сценарий — бумажный проект этого фильма. И не мог отделаться от недоумения — «где же здесь кино?» Теперь я читаю монтажные листы — бумажное описание уже снятой картины. И снова не могу отделаться от недоумения — «а где кино?»

...Физик поправляет галстук.

...Физик снимает часы.

...Физик поворачивается к зеркалу.

...Физик надевает часы.

...Физик отражается в зеркале.

...Физик, стоя, рассказывает.

...Физик сидит за столом.

...Физик, двигаясь, продолжает рассказ.

...На переднем плане — плечо физика.

...Физик исчезает.

Исчезает? Ну и слава богу. Никакого сочувствия. Он, этот рассказывающий физик, становится несносным уже на третьей странице монтажных листов, а впереди — еще двадцать с лишним. И всюду, по-прежнему, он. Всюду он — со своим необязательным галстуком и только удваивающим однообразие отражением в зеркале...

Где же кино? Где события — влекущая смена кадров — изображение жизни в движении? Или это нарочно — заркальный двойник кино «по Ландау», то есть антикино?

Читателю монтажных листов так и должно показаться. Да, к счастью, кино делается не для читателя, а для слушающего зрителя.

Для зрителя, но слушающего!

Это волго-каспийское замечание здесь не лишено некоторой содержательности. Принудительная обязанность зрителя быть еще и слушающим все-таки оставляла при чтении сценария слабенькую надежду на возможную удачу. Вспоминались «Двенадцать разгневанных мужчин» и «Мари Октябрь» — чисто разговорные картины неравного достоинства, но равно неожиданного успеха. Неожиданного — как раз по причине их чистой разговорности. Однако там было острейшее столкновение взглядов на жизнь. Взглядов и характеров. Характеров и судеб. Там был высокий психологический детектив. А тут — театр одного актера. И притом — научный! Стало быть, по всем признакам обреченный. И ни тени житейской драмы. (Хоть бы скептик Паули на счастье разорился!) Герою затеянной картины — безымянному физику — не придавался в партнеры даже самый робкий оппонент. И

«Этот правый, левый мир». Монолог ведет доктор технических наук, профессор В. Шестаков

с самим собою ему тоже не предлагалось спорить. И никакому Черному человеку не предстояло появиться в зеркале. И, наконец, зеркалу суждено было уцелеть... Словом, ни намека на детектив — ни высокий, ни низкий.

Научный театр одного физика! — звучит просто юмористически. Оттого-то и слабенькой была надежда на удачу.

Короче, ощущение такое: верхолазы принялись работать на шаткой высоте без всяких там ремней и кошек. И без страховки. И нельзя было не подумать с сочувственной опаской — ах, кабы не свалились, бедняги...

Не свалились.

Напротив — вознеслись: создали талантливый фильм, свободный от рутинных традиций научно-популярного кино. Таких традиций множество в этом кино, как и всюду в искусстве. И здесь, как и всюду, рутинные традиции лишают искусство искусства. Рутина — это когда работает испытанный прием, а не мастер. В ней нет нового переживания материала и темы. Она — только воспоминание о чужом или собственном опыте. И потому противоположна открытию.

А тут открытие. Если угодно, маленькое — всего на двадцать минут,— но для научного кино несомненное.

3.

В каждом открытии — большом или маленьком — есть полемика. Тайная или явная. В этой картине — явная. Оттого и начинается фильм с воспоминания о прежнем опыте. Тридцать метров из шестисот отданы тому,

что видено-перевидено и слышано-переслышано в научном кинематографе:

разворачивается панорама по лабораторным приборам и перед нашими глазами проходят немые колбы, реторты, осциллографы, пугающие формулы на грифельной доске;

звучит за экраном тот старательно вдумчивый и важный дикторский голос, какой одинаково пригоден-непригоден для рассказа о нуклеотидах и суздальских иконах;

и слышится почти пародийное, к делу не идущее, да зато наукообразное перечисление: «водород, кислород, углерод, фосфор, азот...», и ученый в темных очках поворачивается к нам спиной, направляясь к черной доске.

Ах, эта доска! Нет — тоска: неужели опять все то же? Но в этот-то момент зародившегося разочарования вдруг пропадает доска и с нею — призрак лекции. Возникает непредвиденное зеркало и в нем — двойник ученого во весь рост. Начинается театр.

Потом, где-то в середине картины, с запоздалой улыбкой вспоминаешь это вступление: авторы без предупреждения продемонстрировали нам все, от чего решили отказаться в своей картине. И ведь действительно отказались. Без всяких потерь. Больше того — с неоспоримым выигрышем.

...Конечно, это неверно, будто возможно чисто разговорное кино. Чисто изобразительное еще возможно. И хотя Великому Немому пришлось в свое время сразу обзавестись титрами и тапером, это произошло не от беспомощности, а от вечного стремления искусства к полноте выразительности. Только радио — Великий Слепой — обречено на чистую разговорность. А для кино это было бы равносильно потухшему экрану. Разговорный кинематограф — это на языке логики «противоречие в определении», потому что кинематограф означает «движущееся изображение». И в «Двенадцати разгневанных мужчинах», запертых в комнате для присяжных, столь же бесценно зрелище их нравственной дискуссии, как и она сама. Там есть изображение жизни в трагическом движении. Но это движение духа и жизнь слов...

А Эйнштейн, как известно, назвал однажды современную физику «драмой идей». Катастрофа, постигшая фундаментальный закон сохранения зеркальной симметрии,— эпизод этой драмы. И разговорный фильм, изображающий «движение духа и жизнь слов», вероятно, самая непринужденная форма для кинорассказа о таком событии — из ряда вон выходящем в науке, да на беду антикинематографичном.

Один зритель восторженно отозвался об этой картине так:

— Какая прекрасная лекция!

Лестно, конечно. Но право же, трудно было бы сыскать похвалу опрометчивей. (И работой пианиста за инструментом можно бы восхититься, как ловкой физзарядкой для рук.) Единственный повод для такой похвалы — тот удивительный факт, что в роли безымянного физика выступил в картине не актер, а ученый. Доктор технических наук В. Шестаков. Профессор. Об этом предупреждают титры. И это удостоверяет редкая естественность повадки рассказывающего физика. Непрерывно чувствуется: жизнь в научных проблемах — его стихия. И единоборство с незримо слушающей аудиторией — его стихия. Но этим исчерпывается мнимая лекционность фильма.

Лекцией назван монолог. А это вещи разной природы. Как само преподавание и само искусство. Лекция излагает, а монолог изображает. И потому лекцию читает сведущий, а монолог лицедействующий. И лекцию слушают, а монолог сопереживают.

Но что же можно сопереживать вместе с безымянным физиком в картине на такой отвлеченно-теоретический сюжет? Это равносильно вопросу — какая поручена ему роль?

4.

Недавно появились еще два московских фильма, в которых «играют» ученые. И оба фильма хороши, хотя и по-разному. И оба совсем не похожи на «Этот правый, левый мир». Столь же мало схожи они и между собой. Но одна черта у них общая: в документально-психологическом очерке В. Архангельского «Дни доктора Березова» профессора Березова «играет» профессор Березов, а в замечательно

лаконичном научном этюде В. Цукермана «Открытие профессора Александрова» профессора Александрова «играет» профессор Александров. И тот и другой могут справедливо, даже негодующе возразить: «Позвольте, мы вовсе не играем!» Разумеется, разумеется — ничего преднамеренного. Но есть такая вещь, как замысел фильма, и такое лицо, как режиссер, и такой прием, как монтаж кадров. И оба профессора, не делая для этого решительно ничего насильственного, играют предложенные им роли: они играют себя. Березов — в днях своей жизни. Александров — в истолковании своего открытия. И никто не мог бы их заменить.

Безымянный физик в картине «Этот правый, левый мир» со всей очевидностью выступает не как виновник крушения пространственной четности (тогда его имя было бы громким) и не как спаситель зеркальной симметрии (тогда его имя было бы громким вдвойне). Профессор В. Шестаков вовсе и не физик. Иными словами, картина снята не о днях его жизни и не об его открытии. Кого же он играет?

Все-таки — себя! Профессора. Ученого мужа. Интеллектуала современного толка.

Это счастливая режиссерская находка.

Доктор технических наук появляется в научной картине, если можно так выразиться, вне своей узкой специальности. И в каждом кадре чувствуется, что его не сковывает размышление о неизбежно насмешливом и кастово-ревнивом контроле коллег. (То, что нетнет, да и дает себя знать даже в лучших натурных съемках ученых.) А вместе с тем, он приносит на экран все, что должен принести ученый. И прежде всего — атмосферу живой, современной, недогматической учености. Он играет уровень мышления, а не приметы профессии. И он непрерывно достоверен — даже когда действует и говорит, казалось бы, совсем не по-профессорски: начиная с недостаточно солидной реплики — «Да, это я...» — и еще менее солидного дуэта со своим двойником в зеркале. А потом еще игра с условными схемами на экране и с фотографическими портретами истинных героев этой истории. А в конце еще и воображаемое столкновение с собственным негативным «Анти-Я» в неклассическом зеркале Ландау... И все равно — он остается самим собой даже в эти рискованные мгновения.

Может быть, он прирожденный актер, а не только профессор? Наверняка. Но суть все-таки в том, что ему не нужно было перевоплощаться.

Свободный от старомодной профессорской достопочтенности, он в каждом жесте и в каждой интонации достоверен, как современный ученый. Он современен все девятнадцать с лишним минут своего монолога. И, пожалуй, всего более в той улыбчивой легкости, с какой на наших глазах он позволяет своей мысли серьезно и просто смиряться с самыми непостижимыми идеями нынешней физики. («Что поделаешь, наука становится трудной...»)

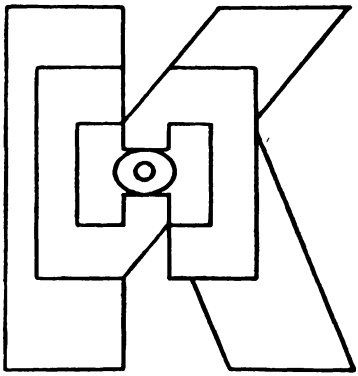
Стоит все же заметить, что иногда это превращается в легкость с отрицательным знаком. Так, растолкование одного квантового свойства элементарных частиц с помощью знаменитой «улыбки без кота» из давно облюбованной физиками сказки про Алису решительно ничего не объясняет. И даже ничего не иллюстрирует. Возникает только оскоминный привкус мистики. И вполне современная улыбчивость перестает радовать.

К счастью, это лишь маленькие протори и убытки в решении большой задачи — изображения неизображаемого! А как без поисков такого изображения достичь общедоступного понимания непонятного в физической картине мира? Этими поисками и увлекает наше воображение физик у Райтбурта.

И маловероятное становится реальным.

Вместе с ученым, думающим вслух прямо на экране, мы проходим за двадцать минут долгий путь от детского различения левого и правого до проблемы зеркального противостояния мира и антимира. И вместе с ним мы сопереживаем эту масштабность теоретических забот сегодняшнего природоведения и покоряющую гибкость человеческой мысли.

Монолог оборачивается диалогом экрана с молчаливо внимающим зрительным залом. Это и есть искусство научно-художественного кино.



Из опыта студии „Беларусьфильм“

Л. Фуриков

Белорусское кино имеет славные творческие традиции. В республике создано немало фильмов, завоевавших широкое зрительское признание,— «Лесная быль», «Кастусь Калиновский», «Искатели счастья», «Поручик Киже», «Медведь», «Константин Заслонов», «Альпийская баллада», «Через кладбище», «Третья ракета», «Город мастеров», «Иван Макарович» и многие другие.

Любая студия — своеобразный производственный организм, где идеологические задачи, конечно же, имеют решающее значение, где все подчинено процессу творчества. И лицо студии прежде всего определяет идейный и художественный уровень выпускаемых ею фильмов. Однако совершенствование методики производства, экономическая практика тоже не могут не учитываться при общей оценке работы коллектива.

Немало трудностей пережила студия «Беларусьфильм», если иметь в виду ее производственно-экономические заботы. До 1939 года здесь не было даже собственной производственной базы. Приходилось пользоваться павильонами других студий. А полученные перед войной помещения (в бывшем костеле) оказались мало пригодными для ведения съемок. Только через несколько лет после Великой Отечественной войны студия сумела справить новоселье. Однако и тогда хозяйственную сторону ее деятельности невозможно было назвать образцовой. Картины не сдавались в срок, получали пролонгацию, сметы перерасходовались, студия задолжала государству значительные суммы денег. Новые стены слабо «помогали» экономике производства.

Причин было много, среди них, несомненно, и объективные. Студия «Беларусьфильм» до последнего времени выпускала всего пять-шесть игровых фильмов в год. А это, как правило, чревато опасностями. Если, скажем, по каким-либо причинам картина не сдана в срок или вовсе снята с производства, то «брешь» в плане уже заделать нечем. Последствия подобных ситуаций известны...

На некоторых студиях — «Киргизфильм», Литовской, «Таллинфильм», «Туркменфильм» — выход был найден в концентрации производства. Объединенные студии стали одновременно выпускать и художественные фильмы, и научно-популярные, и хроникально-документальные, и мультипликационные. Сразу обнаружилось немало выгод. Свободу маневра получили не только дирекция, но и творческие работники. Когда по тем или иным причинам режиссер художественных фильмов оказывался в простое, он мог без проволочек, здесь же заняться документальной или научно-популярной картиной.

Не просто было пойти белорусским кинематографистам на подобную концентрацию производства. Студии художественных и научно-популярных, хроникально-документальных картин обладали вполне самостоятельными и убедительными производственными потенциалами. Объединение грозило появлением трудностей в управлении. Это подчерки-

вали в своих доводах противники новшества, хотя непредвзятому взгляду было ясно, что иные, то есть робкие и непоследовательные попытки изменить структуру работы решительных перемен не принесут. Даже если какой-нибудь режиссер, опытный производственник, снимал фильм с экономией средств и сдавал его раньше намеченного срока, плановики все равно грустно взирали на общие неутешительные итоги года. Студийцы не получали премий и не мечтали о высоком месте во Всесоюзном социалистическом соревновании. На Минской студии хроникально-документальных и научно-популярных фильмов дело в экономическом смысле обстояло в тот период несколько лучше...

И все же перемены вскоре пришли на студию «Беларусьфильм».

●

В конце июля 1968 года Совет Министров Белорусской ССР принял постановление «Об объединении киностудии «Беларусьфильм» и Минской студии научно-популярных и хроникально-документальных фильмов в единую киностудию «Беларусьфильм». Постановление определило новый статус студии.

Один из местных ветеранов — организатор производства Семен Исаакович Тульман, говорит: «Есть ли смысл в производственно-творческих объединениях? В принципе да! Со временем, видимо, их выгода обозначится более четко. Очень сложно сейчас стоит вопрос с кадрами. Не хватает людей и прежде всего организаторов производства. Вместе с тем значительно больше появилось возможностей для любого работника и для студии в целом. Съемочная группа способна решать сложные постановочные проблемы, о которых еще недавно немыслимо было и мечтать. Новую перспективу на студии чувствуют многие»...

Теперь здесь стали действовать три производственно-творческих объединения: художественных, телевизионных, научно-популярных и хроникально-документальных («Летопись») фильмов. Каждое имеет большую творческую и экономическую самостоятельность. Студия в целом получила первую категорию, возможность более широких и уверенных хозяйственных маневров, но одновременно появились и новые проблемы. В какой-то мере представление обо всем этом дают цифры, полученные нами на студии.

НЕКОТОРЫЕ ЭКОНОМИЧЕСКИЕ ПОКАЗАТЕЛИ КИНОСТУДИИ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

№ п/п	Показатели	Един. измер.	Отчет			План
			1966 год	1967 год	1969 год	1970 год
1	**Полнометражные художественные фильмы:**					
	Выпуск фильмов всего	названий	5	5	5	5
	В том числе:					
	цветных	»	1	1	2	2
	ш/экранных	»	—	1	3	4
	Средний срок производства	кол. дней	338	363	336	309
	Средняя выработка в съемочную смену — всего	п. м.	26,2	26,4	27,6	29,1
	В том числе:					
	павильон	»	33,2	31,2	40,9	36,9
	натура	»	19,0	24,2	23,8	25,8
	Сумма экономии или перерасхода по фильмам	тыс. руб.	перерасход 18,1	экономия 33,8	экономия 207,6	—
2	**Полнометражные телефильмы**					
	Выпуск фильмов — всего	названий	—	2	1	10
	В том числе:					
	цветных	»	—	—	2	2
	Средний срок производства телефильма	кол. дней	—	225	215	125
	Средняя выработка в съемочную смену — всего	п. м.	—	37,7	44,6	57,0
	В том числе:					
	павильон	»	—	39,7	48,0	69,3
	натура	»	—	23,7	21,6	52,6
	Сумма экономии по телефильмам, включая короткометражные	тыс. руб.	—	26,2	48,9	—
3	**Общестудийные расходы**	%	22,2	19,9	19,3	17,0

Таблица красноречива. Так, динамика цифр в графе «Полнометражные художественные фильмы» показывает, что студия за короткий срок избавилась от перерасхода сметных сумм, стала снимать фильмы с большей экономией, снизила средний срок производства. Оставляя в стороне художественную оценку фильмов «Я, Франциск Скорина», «Черное солнце» и «Крушение империи», сделанных в этот период, отметим, что все они потребовали не только строительства больших (постановочно сложных) декораций на натуре и в павильонах, но и высокой производственной культуры. К примеру, декорации для фильма «Я, Франциск Скорина» отделаны особо тщательно, что так важно для цветной картины. Для фильма «Черное солнце» построены современные интерьеры и натурные декорации. Кроме того, эта съемочная группа смогла преодолеть громадные организационные трудности: в фильме была занята массовка, в которой участвовало около тысячи граждан из тридцати африканских стран. В постановочном плане снять фильм об Африке, не выезжая за пределы нашей страны, дело чрезвычайно трудное...

Другой очень важный момент — показатели общестудийных расходов. Они неуклонно снижаются (1966 год — 22,2%, 1967—19,9%, 1969—19,3%).

В 1968 году из пяти фильмов только один был снят с экономией средств. В следующем году уже все пять дали экономию, которая в среднем по каждому фильму составила 41,5 тысячи рублей. В 1970 году — 41,4 тысячи рублей (данные за 9 месяцев).

Не менее красноречивы и показатели по телевизионным фильмам. Средняя выработка в смену растет из года в год, а ведь съемку телефильмов студии пришлось осваивать заново. В производственном отношении эти картины по сравнению с художественными лентами поставлены в более сложные условия, хотя постановочно современные телефильмы мало чем отличаются от художественных картин. Руководитель ПТО телефильмов А. Карпов, режиссер многоопытный, заметил, что его объединение находится по сравнению с ПТО художественных картин в неравных экономических условиях. По его мнению, было бы справедливым эти условия несколько уравнять, однако так, чтобы расходы на съемки фильмов по студии в целом не были увеличены.

Таковы некоторые первые результаты концентрации и интенсификации производства картин на «Беларусьфильме».

●

Борьба за экономию на студии ведется на всех участках и уровнях. Однако там не боятся расходов и довольно больших, если дело, в которое вкладываются средства, обещает в перспективе экономию. Мне попалось на глаза официальное письмо руководства студии на имя заместителя министра финансов БССР тов. Х. С. Хрищановича. В нем, в частности, отмечается: «...объем продукции, выпускаемой на тех же производственных площадях, уже в 1970 году по сравнению с 1967 годом увеличился с 1874,0 тыс. рублей до 4644,4 тыс. рублей (в 1970 году было снято 10 телефильмов, а в 1967 году только два.— *Л. Ф.*). Студия переведена из третьей в первую категорию... Валовая продукция на 1971 год составит 7508,9 тыс. рублей или рост на 38,4%».

Однако обращают на себя внимание не только эти цифры (которые приводились в доказательство дееспособности студии), но и эмоциональный, горячо заинтересованный в пользе дела тон письма, не принятый в официальных документах. Студия хочет провести дальнейшее упрощение структуры производства! Что говорить, успокаиваться здесь не собираются. Об этом свидетельствует следующая справка:

	1967	1968	1969
	В тыс. руб.		
Плановая прибыль	139	148	158
Фактическая прибыль	115	410	462
Сверхплановая прибыль	−24	+262	+304
Фонд предприятия	1	45	40
Фонд на строительство жилья	—	66	56
Сверхнормативные запасы	202	—	—

За этими цифрами кроются настойчивость и целеустремленность. К примеру, постоянно растет плановая прибыль. Фактическая же

прибыль за три года выросла более чем в четыре раза. Впервые за последние годы студия добилась полной ликвидации сверхнормативных запасов, зато получила в свое распоряжение фонд строительства жилья.

●

Из многих проблем, стоящих перед «Беларусьфильмом», одна из самых острых — проблема кадров. Прошли те времена, когда режиссеры «сидели в простое». Их не хватает. Еще труднее обстоит дело с так называемым «средним звеном».

Об этом надо поговорить подробнее. Многие годы в кинематографе стоит проблема специальной подготовки реквизиторов, костюмеров, монтажниц, монтажеров, гримеров, пиротехников, оружейников, светотехников, ассистентов и помощников режиссера, оператора, художника. Все студии страдают от того, что вторые режиссеры — эти «начальники штаба» съемочной группы — по большей части не имеют специального образования.

Сейчас на студиях можно встретить людей, которые учились в институтах и техникумах на геолога, инженера, историка, врача, юриста и т. д., но теперь все они не более как «практики» кинематографа. На съемочную площадку приходят люди случайные, и хорошо, если они инициативны и неравнодушны. А ведь на учебу этих людей государство потратило огромные суммы денег. Но и студии они обходятся в копеечку и потому, что их надо переучивать, и потому, что их «практика», естественно, тормозит производство. И получается, что костюмер не знает истории костюма, в глаза не видел форму, скажем, офицера лейб-гвардии Преображенского полка, оружейник не в силах отличить палаш полицейского от казачьей шашки, реквизитор не слыхал о мебели русского модерна.

К слову сказать, и экономист, окончивший ВГИК, не считает возможным работать на студии простым администратором, впрочем, так же как и режиссер, оператор, художник — ассистентами.

ВГИК профессий среднего звена не готовит. Чтобы хоть как-то восполнить нехватку кадров, за последние годы специалистов готовят на Всесоюзных сценарных и режиссерских курсах, а также непосредственно на студиях.

Из общего числа директоров картин на «Беларусьфильме» более трети вообще не имеют высшего образования, а специальное (ВГИК) получили только двое. Количество же съемочных групп на студии во всех творческих объединениях за два года подскочило до сорока! Потребовались люди многих специальностей. И надо ли здесь подчеркивать роль директора картины в общем производственном процессе студии. Вообще же вгиковцев на студии работает 79 человек, или 15 процентов от числа всех сотрудников. Казалось бы, вгиковцев — творческих работников — режиссеров, операторов, художников (соответственно — 27, 23, 8) довольно много. И все же надо учесть, что они распределены среди сорока съемочных групп, находящихся в производстве!

Студия прилагает отчаянные усилия, чтобы выбраться из кризиса с кадрами. Директор студии говорит: «Главное для нас сейчас — проблема кадров. На одном задоре сдвинуть дело с места невозможно. Необходимо точно видеть перспективу. Например, мы подсчитали недавно, что студии не хватало для съемочных групп семьдесят человек среднего звена. Решили провести курсовую подготовку, часть организаторов производства набрать во ВГИКе. Для объединения художественных фильмов проведен конкурс абитуриентов. По объявлению пришло девятьсот человек, отобрали шестьдесят. Проучившись шесть месяцев, они сейчас работают — многие успешно. Такой же конкурс лиц с высшим образованием проведен для организаторов производства. Из 350 желающих пройти курсы отобрали 35 человек, 25 их окончили, а 19 человек сейчас работают. Думаю, что года через три такой нужды не будет, пока же люди приобретают практический опыт, который, кстати, и институт не может дать.

Не менее сложен вопрос с творческими работниками. Мы пригласили на студию более пятидесяти режиссеров, операторов, художников. Вместе с вгиковцами они прошли кон-

курс. Вот уже второй год во ВГИКе работает наша творческая мастерская под руководством И. Таланкина. В институт мы посылаем учиться людей после тщательного отбора. Так, из тысячи человек было отобрано только десять. Кроме того, направили учиться заочно около 30 человек».

●

Киноэкспедиция начинается с выбора натуры. Редкая картина обходится без выезда на натуру. Место будущих съемок определяют режиссер, оператор и художник. Предстоящие расходы «осмечиваются». После утверждения сметы никому и в голову не придет оспаривать экономическую правомерность экспедиции. Ленинградцы снимают на московских улицах, москвичи в Ленинграде. В сценарии действие разворачивается на сибирских просторах — едут в Сибирь. Однако в конце съемочного периода, когда поджимают сроки сдачи фильма, режиссер может сократить одну из экспедиций и снять, скажем, эпизод боев в первую мировую войну не в районе Ужгорода, как было запланировано, а там, где проходит основная экспедиция. Другой режиссер снимает вместо чеховской среднерусской полосы в районе Гудауты, третий — уральскую тайгу под Москвой (имеются в виду конкретные случаи).

Почти каждая экспедиция связана со строительством декораций, для которых требуется много различных материалов. В частности, истраченные лесоматериалы после съемок тут же продаются местным организациям за гроши, как бывшие в употреблении.

Транспортные расходы — переезд съемочной группы, перевозка имущества, техники, специальных автомашин и т. д.— обходятся очень дорого.

В сметах не принято показывать все экспедиционные расходы в одной статье. В противном случае размеры сумм по экспедиции поразили бы не только экономистов, но и режиссеров. Так и создается, казалось, непреодолимое противоречие. С одной стороны, творческие работники легко аргументируют необходимость той или иной экспедиции. С другой — затраты на экспедиции составляют огромные деньги.

Однако на студии «Беларусьфильм» нашли решение, которое удовлетворяет и тех и других.

Было доказано, что смелая экономическая мысль, проникнутая заботой о творческом процессе, может быть принята и самым придирчивым художником.

Студия добилась передачи в свое распоряжение земли, необходимой для организации натурплощадки. В Смолевическом районе (всего в 35 километрах от Минска) студия получила 75 гектаров, где есть леса, озеро, отрезок железной дороги, резко пересеченный рельеф. Неподалеку расположены совхоз, кирпичный завод, карьер.

Теперь здесь построены «лагерь партизан», складские помещения, помещения для сотрудников. Сюда подведена электроэнергия. Намечено построить тридцать стационарных домов, каждый из которых дает для съемок восемь легко изменяемых комбинаций, а также мельницу, служебные помещения (монтажная, гримерная, костюмерные).

Натурплощадка студии начала окупать затраченные средства: здесь уже снимались некоторые эпизоды из фильмов «Сыновья уходят в бой», «Мировой парень», «Руины стреляют».

Складские помещения натурплощадки используются не только для осветительной техники. На складе хранятся кареты, танк, повозки и другой игровой крупногабаритный транспорт. Вопрос хранения игровых средств: самолетов, танков, орудий, автомобилей и паровозов старых марок, карет, железнодорожных вагонов — имеет давнюю историю. Вездесущие работники съемочной группы неведомыми путями добывали, к примеру, автомобиль выпуска начала двадцатых годов — «Штейнер». Купить такую машину было нельзя, ее брали напрокат за ничтожную сумму у хозяйки, которая, в конце концов, подарила это «авто» студии. После съемок картины автомобиль оказался бесхозным, он спротливо стоял во дворе, с сидений сдиралась кожа — «игровой транспорт» безвозвратно

погибал, хотя и представлял собой музейную редкость... Только производственники могут рассказать, как трудно, иной раз и невозможно достать орудие, биплан времен гражданской войны, военную технику Великой Отечественной войны.

Более того, кинематографистам нужна и своя взлетная площадка, и танкодром, может быть, и оборонительная полоса, оборудованная в полный профиль.

Натурплощадка — производственный комплекс нового типа — студии «Беларусьфильм» родилась потому, что сами студийцы видят свое будущее в перспективе и болеют за экономические успехи, которые в конечном счете направлены на развитие творческого процесса.

●

Коллектив студии «Беларусьфильм» в эти дни живет новыми задачами, которые выдвинуло время в связи с XXIV съездом нашей партии. Минчане добились ритмичной и четкой работы. Студия показала пример, как концентрация и интенсификация производства, упрощение структуры и форм управления в короткий срок приносят реальные плоды. У «Беларусьфильма» есть чему поучиться многим студиям и прежде всего тем, где еще только подумывают о слиянии, о концентрации производства (например, в Армении, Грузии). Полученный опыт может быть использован и в Москве, Ленинграде, Киеве. Экономический поиск еще не окончен, резервы далеко не исчерпаны.

«Зрительский» номер «Советского экрана»

Почта массового журнала, каким является «Советский экран», необычайно разнообразна, порой противоречива, но достаточно верно показывает растущий и усложняющийся интерес широкого зрителя к искусству кино.

Проблема контакта зрителей с искусством сегодня одна из самых актуальных. Она все более и более привлекает внимание социологов, психологов, искусствоведов. Одного ориентирования на «кассу» недостаточно. Поэтому все чаще живая связь между кино и зрителем, зрителем и кино становится поводом для серьезных размышлений практиков и теоретиков.

24-й номер «Советского экрана», последний в минувшем году, по традиции сделан на основе читательской почты. Таким образом, на страницах журнала состоялся диалог между кинозрителями и кинематографистами, в котором обозначилось немало характерных примет того явления, которое называется «зрительским восприятием».

Номер открывается репортажем о встрече сотрудников журнала с рабочими-металлургами города Жданова. Разговор состоялся о самой насущной проблеме в современном кинематографе — «с какой мерой глубины — социальной, философской, нравственной — проникают мастера кино в жизнь рабочего класса, в жизнь людей труда».

Реализация этой темы в искусстве отнюдь не исчерпывается показом на экране человека в рабочей спецовке. Тут прежде всего важна глубина постижения моральных и нравственных истоков свершаемых трудовых дел. Не потому ли ждановцы каждый фильм, сделанный на современном материале, принимают на «свой рабочий счет» — будь то «Переступи порог», «Влюбленные» или какая-либо другая из удачных последних лент.

Вообще надо отметить, что разговор о вступлении в жизнь особенно волновал металлургов, представлялся им чрезвычайно актуальным. Статистические показатели, приведенные в первом номере «Советского экрана» за 1971 год, дают красноречивое объяснение этому обстоятельству: четверо из пятерых зрителей — совсем юные или молодые люди. Иными словами, киноаудитория — это преимущественно молодежь. Факт, наталкивающий на серьезные размышления о

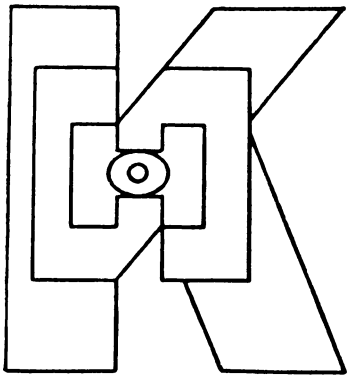
том, почему порой спросом пользуются и так называемые проблемные фильмы и картины откровенно легковесного пошиба. Известно, например, что немалую аудиторию собрали в свое время всякие «фантомасы» и «приключения индейцев». Однако характерно, что многие из ждановских рабочих, посмотревших эти ленты, относятся к ним насмешливо, иронически. Таким образом, очевидно, что проблема восприятия искусства не может быть сведена к вопросу только эстетического образования зрителя. Вкус к форме произведения искусства должен быть непременно предварен и поддержан развитием вкуса к правде его содержания. Не случайно поэтому в беседах с рабочими обозначилась проблема «трудного зрителя». «Когда с фильма уходят, надо еще посмотреть, кто уходит»,— заявила одна девушка.

Уровень размышления кинематографистов о жизни становится для зрителей все более непреложным критерием в оценке их произведений. Одно из свидетельств тому — горячий интерес к фильму С. Герасимова «У озера», по поводу которого несколькими номерами раньше в журнале была напечатана статья известного драматурга Алексея Арбузова. Теперь, в «зрительском» номере А. Арбузов комментирует почту читателей. Диалог автора статьи с оппонентами имеет самое непосредственное отношение к проблеме, затронутой рабочими металлургического завода — связь искусства с жизнью. Одной из зрительниц картина резко не понравилась. Куда более тронул ее испанский развлекательный фильм «Пусть говорят...» — цветной, с приятной музыкой. Можно, разумеется, по этому случаю посетовать на эстетическую невоспитанность зрителя.

Но драматург высказывает иное предположение: «Нежелание мыслить вместе с героями фильма, видимо, дает себя знать и за пределами кинозала. Есть люди, предпочитающие жить по инерции». Вот эти люди, очевидно, и составляют в основном категорию тех «трудных зрителей», о которых шла речь выше. В конечном итоге, действительно, по выражению А. Арбузова, автор-реалист рассчитывает на «зрителя-реалиста». Насколько это соображение оказывается точным, выясняется буквально на следующей странице номера, где уже автор фильма «У озера» С. Герасимов делится мыслями о своей будущей картине. В частности, он говорит: «Меня все больше интересует документация характера в художественном произведении. Не выдуманные кабинетным способом, а увиденные в реальности люди, показанные в привычной для них жизненной среде».

Эта мера реализма часто становится поводом для довольно серьезных споров зрителей, отзвуки которых явственно прослушиваются в откликах на такие, например, фильмы, как «Переступи порог», «Родная кровь» и другие, которые, по определению актрисы Вии Артмане, «воспринимаются, как продолжение самой жизни»...

Интерес массового зрителя к кино, как показывает «зрительский» номер журнала «Советский экран», необычайно сложен и многогранен. В центре его внимания оказываются важнейшие проблемы кинематографического творчества, которые, как верно подчеркнул Сергей Герасимов, состоят в умении вести прямой и откровенный разговор о важнейших вопросах нашей жизни. Вопросах тем более требующих внимания советских кинематографистов, что решение их выдвинуто на повестку дня временем — временем замечательных дел народных, совершаемых под знаком XXIV съезда КПСС.



После совещания редакторов киножурналов социалистических стран

Болеслав Михалек (Польша):

„Я — за общественную активизацию критики“

В декабре прошлого года в Союзе кинематографистов СССР состоялось совещание редакторов киножурналов социалистических стран, посвященное вопросам развития кинокритики в этих странах. Наш корреспондент обратился к одному из участников совещания, главному редактору польского журнала «Фильм», известному критику Болеславу Михалеку с несколькими вопросами.

— Ваши впечатления от совещания?

— Для меня несомненен высокий теоретический уровень выступлений, глубокий и серьезный подход к проблемам социалистического кино, который выявился на совещании. Вероятно, такого рода откровенные и заинтересованные консультации критиков по сложным вопросам искусства экрана надо сделать регулярными...

Когда близкие друзья видятся редко, они при встрече начинают говорить сразу о многом, если не обо всем. Разговор принимает характер беглого обозрения, скоротечного рассказа. Такие моменты были и на прошедшем совещании, и это естественно. Однако в целом, мне думается, «сбор критиков» пошел на пользу критике и тому общему делу, на которое эта критика работает.

— С какими проблемами сталкивается польская кинокритика сегодня?

Много проблем. Их нелегко проанализировать в короткой беседе. Во всяком случае, основной недостаток, основная трудность заключается в излишнем герметизме, замкнутости нашей профессии. У нас много печатается интересных, острых, даже спорных статей, рецензий о кино. Выходят книги, монографии, представляющие определенный интерес. И все же критика в основе своей работает... только для критики. Я имею в виду результат, резонанс нашей профессии, ее реальное влияние на ход кинематографических событий. Мы пишем о фильмах, а фильмы эти снимаются в очень малой зависимости от наших претензий, пожеланий и вообще оценок. То есть критика пока еще существует обособленно от кинематографического процесса. Это ненормальное положение. Чтобы его исправить, надо поднять, повысить роль критики. Когда мы собираемся все вместе, дискутируем или соглашаемся, мы представляем определенную боевую силу, к нашему голосу прислушиваются. Важно, чтобы значение партийной критики было ощутимо и вне масштабных теоретических конференций. К этой цели мы стремимся.

Есть и другая проблема. Некоторые критики проявляют большое рвение, огромную увлеченность в разработке общекинематографических вопросов, вопросов стиля, языка кино, сюжетных и пластических структур. Это нужное дело, от него не отмахнуться, не спрятаться. Но есть ведь и другие «белые пятна» на нашей критической карте. Мы мало пока еще занимаемся разработкой самого «феномена» социалистического кино, избегаем вторгаться в дебри научной методологии кино. Да и в частностях мы допускаем ошибки. Если наши режиссеры не обращают порой внимания на критические «разносы» или одобрения, это

ведь не значит, что нам надо все свои силы обращать в другую сторону — писать о глубокой старине или наоборот — о кино модернистского направления. Я вовсе не призываю всю польскую критику и теорию переключиться на сугубо польские кинопроблемы. Я только хочу подчеркнуть важность, приоритет отечественного экрана в наших повседневных занятиях и трудах.

— Кто из польских кинематографистов сейчас представляется вам наиболее перспективным, многообещающим?

— Я недавно написал книгу о режиссерах последнего поколения польского кино — Кшиштофе Занусси, Хенрике Клюбе и других. Действительно, в наше кино сегодня пришли мастера, о которых нельзя не писать,— люди со своим взглядом на мир, со своими темами, со своими героями. О новых польских фильмах говорится достаточно и в нашей отечественной и в зарубежной прессе. Интересно, что и опытные мастера, захваченные азартом молодых коллег, поставили ряд примечательных картин. Например, Казимеж Куц — с его «Солью черной земли», где жанр поэтической баллады перенесен на исторический материал с подлинной увлеченностью. Правда, в этой картине проскальзывает иногда некоторая наивность, инфантильность в описании драматических моментов, но в целом «Соль черной земли» открыла Куца с неизвестной, даже неожиданной стороны... И все-таки самым значительным, самым неувядаемым талантом остается в нашем кино Анджей Вайда. Мы много спорили о его последних работах, и там, конечно, есть о чем спорить, есть то, с чем трудно согласиться. Однако говорить о будущем польского кино без имени Вайды попросту невозможно.

— Какие из советских фильмов, показанных в дни совещания, вам больше всего запомнились?

— К сожалению, я не видел картину Глеба Панфилова «Начало», показанную в первый день нашей работы, хотя отзывы моих коллег об этой ленте, об игре Инны Чуриковой были единодушно восторженными. Вероятно, я присоединился бы к общему мнению... Фильм «Обвиняются в убийстве» заинтересовал меня острой, бескомпромиссной постановкой проблемы, хотя вторая половина картины, на мой взгляд, грешит некоторой схематичностью и преобладанием эмоции над анализом... В заключение нашей кинопрограммы мы посмотрели фильм Алова и Наумова «Бег». Это удивительная картина, большой успех советского кино. Конечно, я как критик не могу не увидеть известной тяжеловесности, затянутости второй серии. Она, на мой взгляд, менее гармонична, менее совершенна, чем первая. Но в целом фильм сделан мастерски, по-новому и одновременно с творческим использованием революционно-романтических традиций советского кинематографа.

— В апреле 1971 года состоится Второй съезд советских кинематографистов. Что бы вы хотели пожелать участникам съезда?

— Я убежден, что предстоящий форум советских мастеров экрана станет серьезным событием в жизни вашего отечественного кино и в жизни кино всех социалистических стран. К выступлениям, разговорам на съезде наверняка будут прислушиваться и кинематографисты Запада. Не сомневаясь в международном значении съезда, я шлю ему свои искренние пожелания успехов в работе. Надеюсь, что на съезде делегаты поговорят о проблемах кинокритики с достаточной откровенностью и принципиальностью — учтя опыт нашего совещания.

Беседу вел Д. ШАЦИЛЛО

Энрике Пинеда Барнет (Куба):

„Революционное кино — оружие в борьбе с империализмом“

Режиссер и критик Энрике Пинеда Барнет, автор фильмов «Жизель», «Че», «Давид» и «Юность, Бунт и Революция», участвовавший в совещании редакторов киножурналов социалистических стран, ответил на вопросы нашего корреспондента.

— Ваши впечатления от совещания?

— Совещание помогло критикам социалистических стран теснее сплотить ряды на идеологическом фронте. Особенно важно это для нас, кинематографистов Кубы, ибо в силу своего географического положения мы находимся на самом переднем крае борьбы с империализмом. Такое совещание, как наше, вселяет уверенность в том, что именно единство должно стать залогом будущих успехов.

— В чем вы видите специфику развития кинематографа на Кубе?

— Чтобы приблизиться к пониманию специфических особенностей кубинской кинематографии, необходимо прежде всего помнить о некоторых важных особенностях нашего политического положения.

Куба — маленький остров в Карибском море, расположенный лишь в 90 милях от империалистических США. Более полувека империализм проводил политику политического, экономического и культурного порабощения Кубы. До 1959 года — года победы революции на Кубе — не существовало национальной кинематографии.

Таким образом, кубинское кино, которому, как и революции, исполнилось десять лет, вынуждено сталкиваться с такой конкретной реальностью, как идеологическая борьба под самым носом врага, как ограниченные средства слаборазвитой страны, давление культуры империализма, в прошлом во многом повлиявшей на привычки и вкусы нашего зрителя, использовавшей для этого самые современные средства и методы.

Мы строим социализм, прилагая огромные усилия для подъема и развития нашей экономики, а в это время враг устанавливает блокаду и предпринимает каждую минуту агрессивные акции против нас. Это обусловливает сокращение средств, отпускаемых на съемки фильмов, на прокат и на работу кинокритики. Не хватает художественных и технических кадров.

Ну что ж, мы должны стиснуть зубы и, как говорят в народе, засучить рукава, умножить усилия для такого ведения идеологической работы, какого требует текущий момент.

Мы, кинорежиссеры, находим свой язык, сохраняя нерушимую верность идеологии марксизма-ленинизма, основным принципам нашей революции и неустанной борьбе против империализма.

— Какова роль кинокритики в воспитании новой аудитории?

— Параллельно с режиссерами и актерами в работе по формированию и освобождению вкусов народа от буржуазного влияния принимают участие и кинокритики. Цель свою они видят не только в том, чтобы быть посредником между кино и зрителем, но и в том, чтобы поднять его уровень, превратить из потребителей кинозрелищ в активного участника кинопроцесса. Это означает на практике вооружение зрителя необходимыми знаниями, аналитической методологией, предоставление ему возможности формирования собственных эстетических оценок. Таким образом, передовая часть публики сделается из меньшинства большинством, она начнет принимать непосредственное участие в процессе творчества, тесно взаимодействуя с ним.

Программа показа фильмов, осуществляемая у нас, также является частью освобождения от буржуазной идеологии и развития вкуса зрителя. Она очень разнообразна по представленным странам: СССР, Бразилия, Польша, Венгрия, Перу, Вьетнам, ГДР, Англия, Франция, Чехословакия, Италия, Аргентина, Чили, Румыния, Япония, Испания и т. д. Советское кино представлено на кубинском экране работами режиссеров Ромма, Герасимова, Чухрая, Калатозова, Урусевского, Бондарчука, Донского, Таланкина, Богина, Козинцева, Тарковского, Алова и Наумова, Данелия, Хуциева, Кончаловского, Ростоцкого, Зархи и многих других, ну и, конечно, Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко. Наши зрители знают произведения и режиссеров мирового кино. Все это в самых разнообразных жанрах, стилистических манерах: от глубоких философских проблем до легкого, здорового развлечения. При этом осуществляется

качественный отбор, в основе которого лежат четкие идеологические принципы. С одной стороны, мы основываемся на доверии к оценке публики, с другой — проводим критическое обсуждение и этим даем возможность выработки правильной точки зрения.

Наша работа на данном этапе заключается в съемке полнометражных и короткометражных фильмов, как художественных, так и документальных, самой разнообразной тематики. При этом мы всегда стремимся оставаться верными проблемам нашей революции. Учитывая наши экономические, технические и творческие возможности, мы ищем достаточно простые методы работы, не допуская при этом обеднения художественного языка, стремимся к эстетическому своеобразию, отнюдь не возводя его в догму. Мы стараемся, чтобы в нашей кинематографии талант стал сильнее средств технического оборудования.

— Как кинокритика осуществляет свою работу? Какими возможностями она располагает?

— Из специальной периодики это прежде всего теоретико-информационный журнал «Сине кубано». Кроме того, при отделе распространения Университета издается бюллетень кино.

Кинематографу отводят место почти все издающиеся на Кубе журналы, от литературных до журнала вооруженных сил «Берде оливо». Недавно целый номер «Пенсамьенто критико» — периодического издания гуманитарных факультетов Гаванского университета — был посвящен теоретическим проблемам нашего кино.

Я уже не говорю о ежедневной периодике и об отдельных изданиях книг о кино. Проблемами кино занимается и телевидение. Кроме показа фильмов из синематеки, сопровождаемого соответствующими объяснениями и комментариями, на телевидении существует особая еженедельная кинопрограмма.

Большую работу по пропаганде кино проводит ИКАИК (Кубинский институт киноискусства и киноиндустрии). Его преподаватели читают соответствующие курсы лекций и проводят семинары в университетах страны; ИКАИК организует дискуссии между критиками и кинематографистами, дискуссии совместно с творческими работниками на фабриках и в деревнях, среди студентов и военных. При ИКАИК существует центр киноинформации, который снабжает необходимым материалом специалистов и любителей.

Отдел кинопроката организует семинары для киномехаников, которые не просто «прокручивают» фильмы, но и проводят разъяснительную работу. Они доставляют фильмы на грузовиках, мулах, маленьких лодках в самые отдаленные уголки страны. Часто вместе с ними едут и работники кино, чтобы поближе познакомиться с жизнью людей в этих районах.

— Какие ближайшие задачи ставят перед собой кинематографисты Кубы?

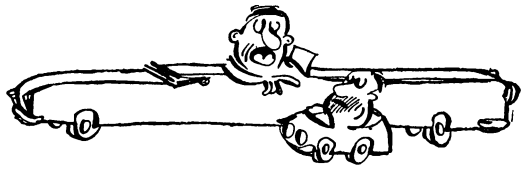
— Самая важная задача, стоящая перед кубинскими киноработниками,— это активное творческое участие в развитии нашей революции, показ фильмов социалистических стран, расширение знаний о кинематографии этих стран, так же как и углубление знаний о кинематографии «третьего мира», о новом, революционном кино Латинской Америки и о кино героического вьетнамского народа.

Беседу вели А. АНОХИНА и А. ДОРОШЕВИЧ

С улыбкой

Эти карикатуры принадлежат перу болгарского художника Анри Кулева. Ему всего 22 года, но его работы уже выставлялись на 6-й Национальной выставке болгарской карикатуры, на международных выставках в Новом Саде (Югославия), Монреале (Канада), на Всемирной выставке карикатур в Бельгии.

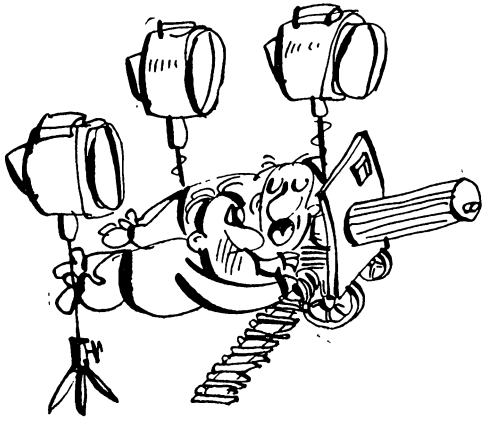
Сейчас Анри Кулев учится во ВГИКе на втором курсе художественного факультета.

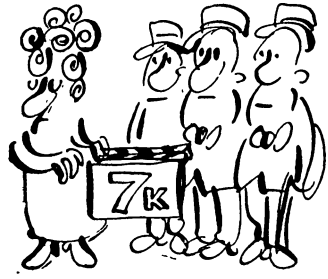


«Я же тебе говорил, не стоит заниматься короткометражками».

«Вы мне не покажете дорогу к большому искусству?»

«Сегодня съемка сорвана. Очень ветреный день».





«Еще один дубль. Последний!..»

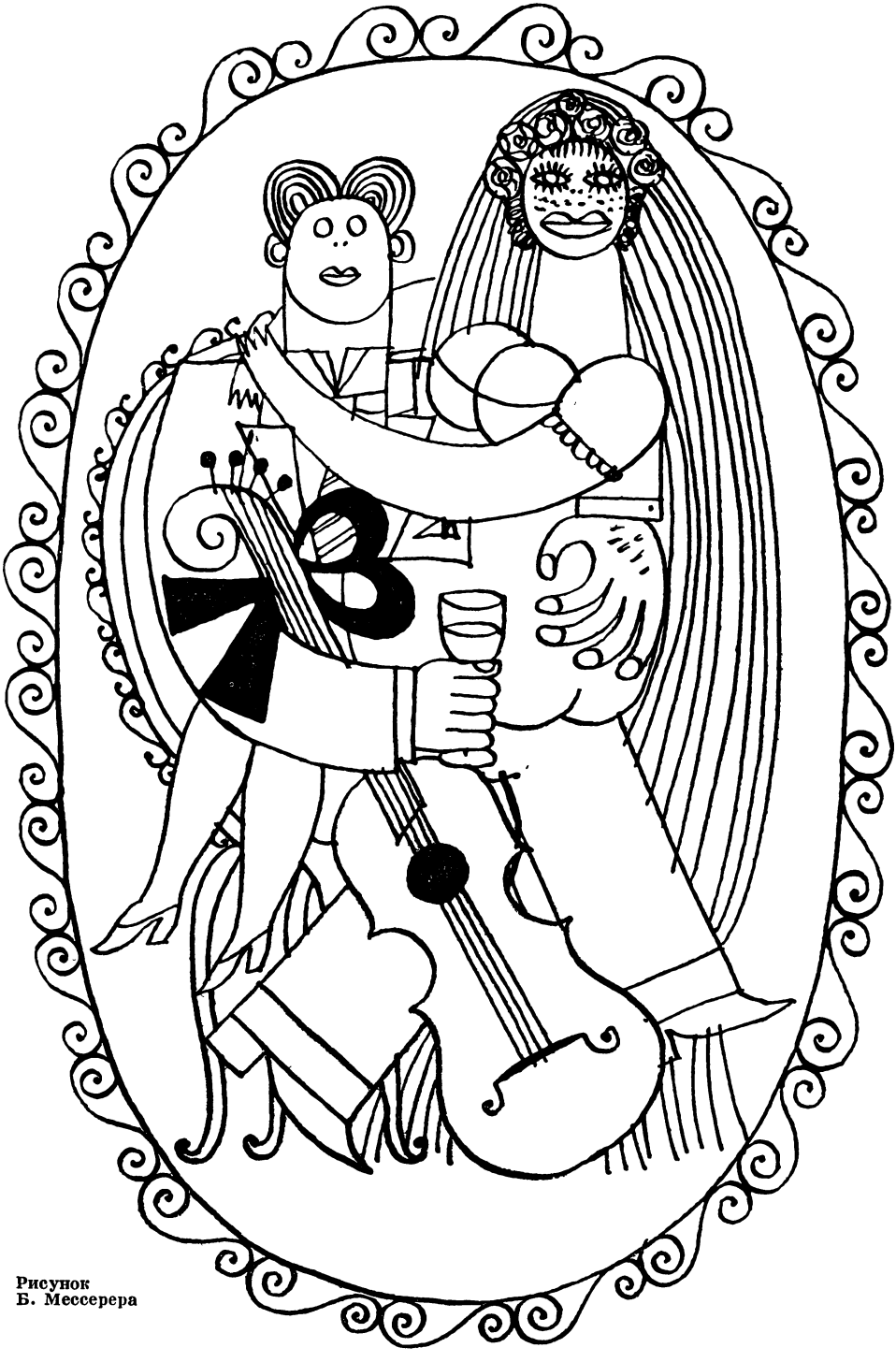
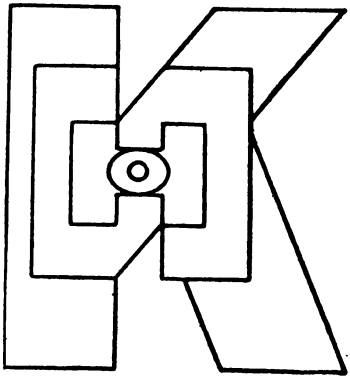


Рисунок
Б. Мессерера



Сценарий

Феерическая комедия

Сергей Юткевич,
Анатолий Каранович

Сценарий
музыкально-фантастического
фильма
в двух частях
по мотивам пьесы «Клоп»
и сценария
«Позабудь про камин»
Владимира Маяковского

От авторов

Как известно, Владимир Маяковский призывал делать спектакли по своим пьесам злободневными, сиюминутными, утверждая, что он создает лишь каркас, который должен быть каждый раз заново наполнен остросовременным политическим содержанием. Это касалось не только «Мистерии-Буфф», но и «Бани» и «Клопа».

Поэтому наш сценарий — это не экранизация пьесы «Клоп» или механическое использование сценария «Позабудь про камин».

Мы хотим сделать фильм по заветам Маяковского, то есть картину политически острую, нужную, злободневную и, насколько это в наших силах, новаторскую по форме, с обращением ко всем достижениям современного кино. Отсюда и своеобразное построение будущего фильма с включением в него «мьюзикла», хроники и мультипликации.

Но главное, конечно, не в этом. Нужно было прежде всего переосмыслить то, ради чего в свое время был написан «Клоп», то есть с современных позиций разоблачить «присыповщину» — мещанство, обывательщину, пережитки старого, с которыми так яростно боролся поэт.

Нам кажется, что «присыповщина» приняла сегодня угрожающие размеры прежде всего за рубежом, где капиталистическое «общество потребления» как бы реализовало заветную мечту Присыпкина, который, как известно, «крупными вопросами интересовался, например — зеркальным шкафом».

С другой стороны, тоска Присыпкина по «изячной жизни» сегодня не что иное, как проникновение в нашу среду чуждых идеологических влияний, да и весь «modus vivendi» некоторой части современной зарубежной молодежи с ее презрением к труду, к моральной и физической гигиене, с тягой к наркотикам (где по сравнению с ядовитой марихуаной кажется такой невинной страсть Присыпкина к табаку!), разве это не новая питательная среда, в которой Пьер Скрипкин со своей гитарой и «душещипательными» романсами может с успехом конкурировать с сегодняшними «идолами» зарубежной эстрады?

Вот почему в нашем сценарии мы расширили сатирический плацдарм Маяковского, и действие фильма разворачивается не в абстрактном будущем, а в политической обстановке мирного сосуществования двух различных государственных систем, где, однако, продолжается ожесточенная идейная борьба и — за рубежами социалистических государств — не затухают классовые столкновения.

Во второй части сценария, где Присыпкин попадает в среду «хиппи», мы не ставили себе задачу отразить сложные и противоречивые явления, характерные для современной зарубежной молодежи,— это специальная тема. Нам казалось важным сосредоточить внимание на одном из значительных аспектов — рекламном бизнесе, спекулирующем на молодежном движении в своих идеологических целях. Об этом справедливо писали в своей статье «Индустрия иллюзий»

на службе капитала» Ф. Горюнов и В. Молчанов на страницах журнала «Новое время» (1970, № 36):

«Реклама превращается в инструмент не только экономического, но и духовного закабаления общества, а пропагандируемые ею человеческие ценности служат одновременно задачам отвлечения трудящихся от актуальных социальных и политических проблем.

Рекламный бизнес стал одним из способов идеологического воздействия на общество. Руководители монополий давно признали силу воздействия рекламы на человека и ставят перед рекламным бизнесом не только коммерческие, но и социальные задачи... В последние годы в США все чаще раздаются призывы шире использовать рекламу и ее методы в идеологической войне против социализма... Рекламный бизнес играет, таким образом, все бо́льшую роль в идеологической обработке широких масс не только в Соединенных Штатах, но и за их пределами, особенно в тех странах, где велики интересы американских монополий».

Со своей стороны, французский журналист Мишель Ланселот в серьезной книге с несколько претенциозным названием «Я хочу встретиться с богом лицом к лицу («феномен «хиппи»)» пишет:

«В таких городах, как Нью-Йорк или Сан-Франциско, наступил жестокий декаданс, за которым исчезло все прошлое обаяние движения. Некоторые одеваются днем под «хиппи», а вечером возвращаются в свои изысканные квартиры в новых небоскребах Голден-Гетуэй центра. Другие просто отправляются на уик-энд в поисках приключений и интрижек с «хиппи-герлс». В статье, появившейся в журнале «Атлантик», молодой писатель Марк Харрис обличает этих «оппортунистов, появившихся повсюду, чтобы эксплуатировать наркотики, сексуальные и политические возможности». Кругом позируют для туристов, попрошайничают и в то же время пользуются долларами, переполняющими карманы их отцов.

Хэшбери (квартал в Сан-Франциско) подвергся нашествию коммерсантов, этих гиен, падких на всякую моду... Мир бизнеса и рекламы поглотил этот рай «хиппи». Крупные фирмы выпускают шляпы «хиппи», индийские рубашки и туники, вазы в стиле «майя» — все что угодно. В мюзик-холлах, театрах и кино всякие «ревю» и фарсы используют мифы ЛСД (наркотиков), «детей-цветов» и их «свободную любовь». Деформируя и искажая, наживается на этом движении молодежи, которое в основе было одним из наиболее по-своему симптоматичных, общество потребления, берущее таким способом свой реванш.

Вот почему, не только Присыпкин, но и Олег Баян, его «идеолог» и «учитель», сегодня выглядит отнюдь не безобидной фигурой. Этот приспособленец, призывающий в пьесе Маяковского к «гармоничному объединению труда и капитала», в современных условиях Америки или капиталистического Запада с успехом может занять в качестве идеолога рекламного бизнеса свое место среди припевал воинствующего антикоммунизма, берущих на вооружение самые захламленные «идеи». В этом нетрудно убедиться, прочитав, например, декларации одного из самозванных вожаков французской молодежи во время майских событий 1968 года, который не нашел ничего лучшего, как вооружать студенческую молодежь в ее борьбе «против капитализма и коммунизма» лозунгами, дословно взятыми напрокат из... «манифестов» батьки Махно.

В целом основной нашей целью стало разоблачение в сатирически-комедийной форме различных проявлений современной «присыпковщины».

Камнем преткновения при постановке «Клопа» всегда служила вторая половина пьесы, изображающая будущее.

В трактовке спектакля в Московском театре сатиры постановщики приблизили это будущее, придав ему конкретные черты советской реальности. Но кино предоставляет новые возможности в этом направлении. Экран позволяет с большей конкретностью разглядеть уже зримые черты этого будущего в нашем сегодня, а с другой стороны, расширить географические границы и показать те противоречия, которые будут существовать еще в течение ближайших десятилетий за пределами социалистических стран.

Во всяком случае, мы хотим избежать всякой «марсианской» окраски, свойственной обычно так называемым «научно-фантастическим фильмам».

Материал для фантастики мы будем черпать из тех научных и технических достижений, которые уже существуют сегодня, но проецируются также и в будущее. Они развиваются настолько стремительно, что ведь даже для нас завоевание космоса еще два десятилетия назад казалось чистой фантастикой.

Мы решили также расширить круг персонажей. В предлагаемом сценарии действуют не только Присыпкин и образы-маски нэповской Москвы 20-х годов, главными героями становятся также Зоя Березкина, лишь пунктирно намеченная у Маяковского, и профессор Волин, вобравший в себя отдельные черты безымянных ученых из второй половины пьесы.

Жанровое своеобразие будущего фильма, как уже говорилось, слагается из нескольких элементов. Во-первых, мьюзикл, что дает возможность переложить на музыку не только некоторые тексты самого Маяковского, но и новые, специально сочиненные номера и «зонги», насытить весь фильм динамическими музыкально-танцевальными ритмами и сатирически спародировать различные проявления как нашего, так и западного музыкального и вокального «ширпотреба».

Во-вторых, в ткань игровой картины войдет хроникально-документальный материал, показывающий как достижения социалистического мира, так и классовые схватки на Западе, и истерическую атмосферу, окружающую выступления «идолов» зарубежной эстрадной музыки.

В-третьих, фрагменты нэповской Москвы и эпизоды «возвеличивания Присыпкина» в западном мире мы предполагаем частично трактовать средствами мультипликации. Это оправдано прежде всего смысло-

во, так как Присыпкин, перекочевав в нэповскую среду мадам Ренесанс, постепенно теряет человеческое обличие, да и вся атмосфера тогдашней Сухаревки, увиденная глазами Зои Березкиной, должна быть трактована как некий фантасмагорический мирок, а не натуралистическое или бытовое воспроизведение эпохи.

Пластическая реализация знаменитого монолога Баяна о «красной свадьбе» Присыпкина, конечно же, будет особенно выразительной при использовании рисованной мультипликации, а пародийное применение стилистики американских комиксов весьма пригодится во второй половине фильма для обрисовки зарубежной карьеры Пьера Скрипкина.

Так в синтезе всех возможных средств выразительности современного кино (где вероятно и оправданное жанром применение так называемого «вариоэкрана») должна возникнуть перед зрителем эта фееpическая комедия, развивающая поэтику, завещанную нам Маяковским.

Часть первая

На черном фоне экрана возникает человек в белом халате.

Лицо его закрыто марлевой маской.

Он поднимает руки, как дирижер, дающий знак оркестру.

Невидимые ассистенты за кадром натягивают на его руки резиновые перчатки.

В кадр въезжает хирургический стол с лежащим на нем телом женщины, покрытым ослепительно-белой простыней.

Вспыхивают яркие лампы направленного света.

Справа и слева в кадр въезжают маленькие стеклянные столики, на которых затейливым орнаментом расположились разнообразные хирургические инструменты.

За прозрачным куполом, отделяющим операционную от аудитории, видны фигуры студентов, внимательно следящих за действиями хирурга.

В стеклянных цилиндрах поднимаются и опускаются, переливаясь, разноцветные жидкости.

В руке хирурга блеснул инструмент...

Подрагивая, прочерчивается кривая, фиксирующая пульсацию сердечной мышцы...

Напряженно-сосредоточен из-под антисептической маски взгляд хирурга.

Теперь он похож на гипнотизера или на иллюзиониста перед демонстрацией фантастического трюка...

С лежащей на столе женщины слетает покрывало...

В черном грозовом небе сверкнула молния; раздался удар грома. Хлынул ливень...

На залитый дождем пустынный стадион въезжает мальчик на велосипеде. Не обращая внимания на водяные потоки, он слезает с велосипеда и, прислонив его к скамейке, достает из-за пазухи баскетбольный мяч и начинает его надувать...

В операционной пульсирует прибор, похожий на мяч.

Булькая, переливается из цилиндра в цилиндр цветная жидкость... Ритмически вздрагивает кривая кардиограммы...

Студенты, наблюдающие за операцией, раскрывают тетради, надевают очки, достают из карманов вечные ручки...

На лицо женщины, лежащей на операционном столе, опускается маска.

Ритмически расширяются и сжимаются резиновые баллоны, очевидно, нагнетающие наркоз...

Мальчик, подбрасывая мяч, бежит с ним по огромному пустынному стадиону к баскетбольному щиту с корзинкой.

Бросок — мяч пролетает мимо корзины...

Все медленнее и медленнее сжимается груша, подкачивающая анестезирующий газ...

Замедлилось движение линии на осциллографе... Напряженно смотрят студенты...

Через спину хирурга видно, как замерли стоящие по другую сторону операционного стола ассистенты в халатах и масках.

...Медленно, одна за другой открываются двери, образуя длинный белый коридор, в конце которого появляются двое, также одетые в белую униформу.

Они бережно везут маленький стеклянный стол. На нем стоит что-то покрытое матовым колпаком.

Мальчик на стадионе бросает мяч в корзину, но опять не попадает в нее.

Еще медленнее пульсируют приборы...

Почти совсем затухает, изредка вздрагивая, линия осциллографа...

Взмахнул хирург рукой, держащей скальпель...

Вновь разряды молний и удар грома...

На черном фоне вспыхнула надпись: «СМЕРТЕЛЬНО», над ней череп с перекрещенными костями.

Все становится пародийно похожим на ту операцию, которую проделывал Франкенштейн в знаменитом фильме «ужасов».

Как молния, блеснул скальпель в руках хирурга...

Остановились приборы...

Замерли осциллографы...

Мальчик бросает мяч. Стоп-кадр. Мяч замер над корзиной.

Прыгун с шестом, взлетев в воздух, замирает над планкой...

Самолет, совершающий в небе фигуру высшего пилотажа, остановился, замер в середине сложного пируэта...

Прыгун в воду с вышки застревает в воздухе, не долетев до бассейна...

Хирург заносит скальпель над фигурой женщины.

Сами собой, как створки анатомического атласа, раскрываются две половинки того, что на самом деле оказалось лишь увеличенной фотографией оперируемой женщины.

Руки хирурга вынимают сердце, и мы видим, что оно плоское, и по форме похоже на те сердца, что вырезывают влюбленные на деревянных садовых скамейках, и так же пронзено стрелой.

Точным профессиональным движением хирург пинцетом удаляет, как занозу, стрелу из сердца, и в том месте, откуда он ее вытащил, появляется маленькая пунцовая капля крови.

Выбросив сердце и стрелу в стоящий слева матовый сосуд, он из другого сосуда, который был привезен на стеклянном столике, достает пинцетом длинную алую ленту и взмахивает ею, как фокусник.

Лента из нанизанных букв, образующих надпись:

ФЕЕРИЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ.

Каждая буква этой надписи пульсирует, фосфоресцирует, как бы наполненная живой кровью...

Хирург бережным жестом ловко собирает буквы вместе, и, сжатые в его руках, они превращаются в алое сердце, похожее на червонного туза.

Рука хирурга вставляет сердце на место вынутого, плоского, и оно начинает ритмически пульсировать, переливаясь всеми оттенками красного.

Качнулись, двинулись стрелки приборов...

Побежала кривая на осциллографе, образуя следующие титры фильма...

Ожили стоп-кадры:

Мяч, брошенный мальчиком, попал в корзину, которая тут же, завертевшись, превращается в очередной титр...

Прыгун с шестом перелетел через планку, над которой возникает надпись...

Самолеты, завершив фигуры высшего пилотажа, улетают, оставляя за собой в небе дымчатый след, также превращающийся в очередной титр...

Прыгун, врезавшись в воду, поднял фонтан брызг, из которых возникла надпись...

Студенты, следящие за операцией, записывают в тетради очередной титр фильма.

Одна за другой теперь из глубины закрываются белые двери операционной, и на каждой мы видим надпись-титр.

Так же как в начале, стоит хирург, раскинув руки, и невидимые ассистенты снимают с них резиновые перчатки.

Хирург поворачивается к нам спиной.

На белом фоне его халата возникает последняя надпись.

Она исчезает вместе с его халатом.

Хирург поворачивается к нам лицом. Теперь на нем нет уже маски, и мы можем отныне называть его профессором Волиным.

Это один из героев фильма — седой человек со строгим, но добрым лицом, не похожий на традиционных стариков ученых из наших пьес и картин.

Волин худощав, высок. Из-под очков просвечивает колючий жестковатый взгляд. Он скорее напоминает Дон-Кихота, чем добродушного Айболита.

Аппарат отъезжает, и мы видим, что Волин находится не в операционной, а стоит за кафедрой, окруженной микрофонами, на фоне большого матового экрана, на котором проецировались все предыдущие кадры.

Волин продолжает свой доклад:

— Итак, вы только что видели операцию пересадки искусственного сердца, сконструированного группой физиков, инженеров и врачей Комитета ядерной энергии. Это искусственное сердце состоит всего из одного желудочка, выполненного из пластического материала, который, расширяясь и сокращаясь по команде электронного микромозга, получает кровь из вен и гонит ее в артерии. Аппарат искусственного сердца выполнен из материалов, не влияющих на состав крови. Кровяное давление в искусственном сердце соответствует давлению в левом желудочке и аорте естественного сердца.

Теперь через спину Волина мы видим ту необычную аудиторию, к которой он обращается.

Это очень большой зал, но в нем нет традиционных скамеек или пюпитров. На разных высотах расположены разных форм экраны, очевидно, тех теле-видеоаппаратов, которые станут в ближайшем будущем новыми средствами информации и связи.

На экранах журналисты и комментаторы со всех концов света. В углу каждого экрана вспыхивает знак — символ, определяющий принадлежность информатора к той или иной стране.

Таким образом, мы понимаем, что сообщение Волина слушают и видят журналисты социалистических и капиталистических стран. Они вооружены наушниками и телетайпными аппаратами, по клавишам которых они стучат, быстро передавая сенсационную новость своим слушателям и зрителям.

Только у самой трибуны, перед кафедрой, расположилась группа живых людей. Это советские журналисты, операторы кино и телевидения, фотографы.

Идет съемка, загораются сигнальные огоньки телекамер, вспыхивают блицы фоторепортеров...

Заканчивает свой доклад профессор Волин:

— Операция, которая прошла перед вами на этом экране, была сделана пять лет тому назад. Мы не хотели преждевременно оглашать результаты, так как должны были сами убедиться в ее окончательном успехе. Теперь, когда прошел критический период, я могу наконец объявить, что опыт полностью удался. Поэтому сегодня мы можем отпраздновать как бы день второго рождения той, кому впервые в мире была сделана столь сложная операция, и поздравить бесстрашную сотрудницу нашего института доктора Зою Березкину, первую в мире женщину с сердцем, изготовленным из искусственной ткани.

Этим заключительным словам профессора Волина дружно аплодируют журналисты с экранов всего мира.

Все это видит и слышит, сидя перед экраном телевизора в своей квартире, виновница торжества — Зоя Березкина, скромная женщина с еще очень моложавым лицом, но с волосами, уже тронутыми проседью. Она, видимо, взволнована и растрогана — встав с кресла, с шутливым поклоном обращается к экрану:

— Как говорили в старину: спасибо за внимание, уважаемые товарищи коллеги, дамы и господа!

С этими словами Зоя Березкина выключает телевизор и направляется в маленькую и уютную кухоньку.

Открыв дверцу стенного шкафа, она оглядывает лежащие на полках самые разнообразные коробочки и пакеты в ярких красочных упаковках. Это всевозможные яства, спресованные до размеров таблеток.

Видимо, не найдя ничего, что пришлось бы ей по вкусу, Березкина нажимает кнопку стоящего на столе видеофона, и тотчас же в круглом экране аппарата появляется улыбающееся женское лицо:

— Стол заказов к вашим услугам!

— Здравствуйте! У меня сегодня торжественный день. Мне хотелось бы получить на завтрак что-нибудь не совсем обычное,— сказала Березкина.— Что бы вы могли предложить?

Девушка из стола заказов отвечает любезно:

— Примите наши поздравления! Поступила новая партия концентрированных блюд отличного вкуса и высокой питательности.

На экране видеофона появляется рука, держащая коробочку, на этикетке которой нарисована тарелка с лежащим на ней шницелем и винегретом.

За кадром звучит басовитый мужской голос:

— Разжуйте таблетку,
не запивая водой,
рот
заароматится
вкуснейшей едой.
В таблетку
спрессованы
шницель и винегрет,
не было на свете
калорийнее ед!

На лице Зои недовольная гримаска, она отрицательно качает головой. Тогда в видеофоне появляется новая этикетка. На ней изображена зернистая икра с ломтиками лимона, и звучит голос за кадром:

— Рекомендуем
на праздничный обед,
а так же
на завтрак
и ужин,
в порошке
первоклассная
икра белужья.
Нигде кроме, как в Союзторгпроме!

В видеофоне снова приветливое лицо девушки из стола заказов.

Зоя обращается к ней немного как бы извиняющимся тоном:

— Мне бы хотелось сегодня самой приготовить себе яичницу из обыкновенных яиц.

Девушка отвечает быстро и так же любезно:

— Пожалуйста. Имеются в большом ассортименте яйца страусовые, черепашьи, крокодильи...

Зоя перебивает ее:

— Спасибо, но я предпочитаю куриные.

Девушка из стола заказов на секунду запнулась:

— Простите, но куриных как раз сегодня нет на базе. Последнее время они не пользуются спросом.

Зоя разочарованно:

— Какая жалость.

Но девушка в видеофоне сейчас же добавила:

— Я выясню. Надеюсь, мне все-таки удастся выполнить ваш заказ.

— Благодарю,— сказала Березкина и выключила видеофон.

Утро того же дня.

Насвистывает веселый мотив парень в рабочем комбинезоне, восседающий в стеклянной будке великолепно оборудованного грандиозного экскаватора, возвышающегося над новой Москвой девяностых годов.

Стройка столицы продолжается: все так же соседствуют в еще более похорошевшей Москве новые, возносящиеся к небу здания со стенами Кремля и разноцветными маковками старинных церквей.

С удовольствием осматриваем мы, как бы глазами рабочего парня, эту разворачивающуюся перед нами в утренней дымке величественную панораму.

Парень умело управляет своей машиной, нажимая разноцветные кнопки, как вдруг загорается тревожный сигнал на доске приборов. Из рупора доносится голос диспетчера, очевидно, находящегося внизу:

— Человек!

Экскаваторщик высовывается из своей кабины и видит в глубине котлована, у самого ковша машины, огромную глыбу льда.

У края котлована диспетчер в каске говорит в микрофон:

— Внимание! 74, улица «Ю. 31» на глубине восьми метров обнаружена льдина. В ней по всем признакам находится человек. Работу приостанавливаю, вызываю скорую техническую помощь.

Заревели сирены тревоги.

На плоской крыше многоэтажного дома, возвышающегося над новой Москвой, раскрывается люк. Из него на выдвижной площадке появляется отряд «скорой помощи».

Все члены отряда одеты в легкие скафандры. На шлемах красные, зеленые, желтые кресты. К их спинам прикреплены портативные моторчики с пропеллерами, а может быть, и реактивные двигатели.

По команде начальника отряд включает моторы, и вот уже, оторвавшись от крыши, крылатые люди летят над улицами и площадями Москвы.

Как в наше время, прохожие невольно оборачиваются на сигналы тревоги, звучащие с машин пожарных команд или «скорой помощи», так Зоя Березкина, доедающая яичницу-глазунью, изготовленную, по-видимому, из продукта, все же доставленного столом заказов, обернулась на звук сирены, доносящейся с улицы, и, взяв со стола чашечку кофе, вышла на балкон.

Проводив взглядом пролетающий мимо отряд «скорой помощи», она вернулась в свою залитую солнцем квартиру и подошла к шкафу, вделанному в стену. Бросив взгляд на висящие в нем платья, Зоя направилась к видеофону и нажала кнопку. На экране аппарата тотчас появилось лицо девушки:

— Дом моделей к вашим услугам.

— Здравствуйте! Что бы вы могли предложить мне из вашей новой коллекции? — спросила Зоя, поудобнее устроившись в кресле.

Девушка в видеофоне ответила:

— Бурная динамика современности требует контрастов. В моду входит силуэт одежды прошлых веков. Мы предлагаем модель в стиле Людовика XVI.

На экране видеофона появляется манекенщица, демонстрирующая стилизованное платье с кринолином.

Медленно и плавно движется она под звуки менуэта Куперена по аллее старинного парка с подстриженными деревьями и кустами. Подойдя к бассейну, манекенщица продолжает свой путь, уже скользя по воде. Юбка-кринолин, как колокол, наполненный воздухом, держит ее на воде.

Дойдя до середины бассейна, манекенщица растянула пояс кринолина и выскользнув из него, погрузилась в воду. Под резко изменившуюся музыку с острым синкопированным ритмом манекенщица-пловчиха продемонстрировала под водой новый купальный костюм.

Зоя улыбнулась, но отрицательно покачала головой.

В видеофоне опять лицо девушки из Дома моделей:

— Понимаю. Тогда разрешите вам предложить другую модель. Современный человек, окруженный техникой, ищет общения с природой. В моду вновь вошла верховая езда, которая была одним из любимых видов отдыха и развлечения не только мужчин, но и женщин прошлого. К сожалению, так называемые «лошади» сохранились только в специальных заповедниках и зоопарках. Их заменяют теперь динамические скульптуры. Предлагаемая модель — модернизированная реконструкция силуэта амазонки.

На экране видеофона возникает стилизованная скульптура лошади из прозрачного многоцветного пластиката. Она, перебирая копытами и имитируя бег, как бы висит в воздухе, будучи укрепленной тонким стержнем на движущейся ленте.

На лошади наездница-манекенщица. Вуаль на ее шляпе, шарф на шее и трен амазонки из легкой ткани плещутся на ветру. Мимо всадницы на фоне стремительно проносится лесной пейзаж.

И снова лицо девушки из Дома моделей:

— Последняя новинка моды переносит нас в античность. Наши модельеры соединили классические линии туники с суперсовременной тканью, обладающей свойством менять свою окраску в зависимости от окружающей среды.

На фоне голубого неба и белой колонны стоит манекенщица в светлой тунике лимонно-желтого цвета. Мгновенно меняется фон на пейзаж ночного города, и тотчас туника манекенщицы меняет свою окраску, становясь из светлой — насыщенно-пурпурной. Еще одна смена пейзажа — и на фоне оранжево-осен-

ней листвы туника выделяется красивым синим пятном.

Зоя Березкина вздохнула и обратилась к вновь появившейся девушке из Дома моделей:

— Мне это очень нравится, но, к сожалению, в моем возрасте, пожалуй, рискованно носить тунику. Может быть, можно сделать из этой ткани костюм такого же фасона, как вы мне шили в прошлый раз?

— Прекрасная мысль. Она делает честь вашему вкусу. Заказ будет выполнен.

— Спасибо,— ответила Зоя и выключила экран видеофона.

В это время загорелся сигнал «почта». Березкина нажала кнопку, и из стенки, как из автомата, появились письма и пакеты.

Среди груды поздравлений и подарков она выбирает большой плотный пакет с надписью: «От Клуба столетних».

Зоя вытаскивает из конверта старую грамофонную пластинку. Она ставит ее на проигрыватель, и оттуда раздается сначала хрип, а затем весьма несовершенная запись популярной в двадцатые годы песни «Кирпичики».

Зоя Березкина откинулась на спинку кресла, закрыла глаза, и мы под затухающие звуки этой пластинки переносимся вместе с ней в далекое прошлое...

Цех ткацкой фабрики середины двадцатых годов.

У станка ловко перебирает нити еще совсем молоденькая Зоя Березкина, в традиционной красной косынке, какую носили комсомолки тех лет.

Прозвучал гудок — конец работы. Остановились станки.

Работницы устремились в раздевалку. Спешит и Зоя. Быстренько натягивает ситцевое платьишко и потертую косынку. Из нее падает фотография.

Подружки любуются на паренька есенинского вида с баками во всю щеку.

— У знаменитого артиста Гарри Пиля тоже эта культура по всей щеке пущена,— говорит, хихикая, курносая работница.

Вторая читает подпись под фотографией:

— «На память от Пьера Скрипкина». Тоже себе фамилию изобрел! Был Присыпкин, а стал Скрипкин. Конечно, что такое Присыпкин? Кому Присыпкин? Куда Присыпкин? А Пьер Скрипкин — это уже не фамилия, а романс!

А третья подружка подбавляет:

— И баки висят, как хвост у собаки!

Все хохочут. Зоя смущена.

— Это наверняка про твоего сегодня в «Комсомолке» пишут,— говорит одна из работниц и вслух читает заметку в газете: — «Вечером после работы это уже не ваш товарищ. Вы не назовете его Борей, а, подделываясь под гнусавый французский акцент, должны называть его Боб».

Зоя вырывает фотографию из рук подружек и стремглав выбегает из цеха.

На воротах завода — огромный плакат: «ВСЕ НА ТРУДОВОЙ СУББОТНИК!»

Из ворот выезжают грузовики с музыкой и песнями. Рабочие едут на субботник.

Шарахается от грузовиков подбежавшая Зоя. Она высматривает своего суженого на грузовиках, а он спокойно появляется из калитки проходной.

Это тот самый парень, которого мы видели на фото. Его зовут из проезжающего грузовика, но Присыпкин в ответ лишь помахал рукой, подхватил Зою и удалился от заводских ворот, нашептывая девушке на ухо:

— За боль годов, за все невзгоды,
глухим сомнениям не быть,
под этим мирным небосводом
хочу смеяться и любить.

И вместо субботника Присыпкин ведет Зою в близлежащий садик, где в летнем кино, судя по афишам, демонстрируется очередной боевик с Гарри Пилем.

В садике незамысловатые развлечения: тир, карусель, силомер. На лужайке пожилые любители спорта играют в городки.

Присыпкин, видимо, желая похвалиться перед девушкой своей мускулатурой, на ходу выхватывает биту у одного из городошников и ловким ударом выбивает фигуру.

Весьма довольный собой, он ведет Зою дальше. Пробираясь в темноте по рядам, они

усаживаются на одну из последних скамеек кинотеатра.

Сеанс, видимо, идет к концу. На экране знаменитый Гарри Пиль демонстрирует головокружительные прыжки с одного дома на другой.

Пока Зоя как завороженная смотрит на экран, Присыпкин, воспользовавшись моментом, смачно целует ее в щеку. Ахнула Зоя и отпрянула от него. В этот момент вспыхнул свет, и фильм закончился.

На эстраде появились синеблузники. Маршируя, призывным тоном декламируют:

— Мы синеблузники, мы профсоюзники...

Они разворачивают плакат:

«Все на трудовой субботник!»

Присыпкин демонстративно поднимается со скамейки:

— Идем! Мне надоела эта грубая агитация.

Он уводит Зою к пруду.

Присыпкин развалился на корме лодки. У него в руках гитара. Он напевает душещипательный романс, томный и меланхоличный, сочинить который придется поэту и композитору.

Этот романс очень важен, так как потом он может быть использован как лейтмотив Присыпкина, мечтающего об «изячной жизни», а затем сыграет важную драматургическую роль в развитии действия.

Зоя на веслах, медленно гребет в такт романса и завороженно смотрит на своего кавалера.

В пруду отражается эта идиллическая сцена, но раздается за кадром звонок. Заколебалась, замутилась вода, как бы смыла воспоминания...

И вот доктор Березкина снова в своей комнате, где на экране видеофона появляется изображение встревоженного профессора Волина.

— Я прошу вас немедленно приехать в институт! — говорит он и, даже не выслушав ответа Зои, исчезает с экрана видеофона.

Теперь мы видим Волина в кабинете института. Это просторное и светлое помещение в здании новой архитектуры, за окнами которого также видны очертания той новой Москвы, которую сегодня мы знаем только по проектам.

Волин выключает видеофон и идет на балкон, выходящий во внутренний институтский двор, также не похожий по своей архитектуре на старые колодцы с их прямоугольными формами.

С балкона он наблюдает, как с находящегося, очевидно, за кадром, вертолета спускается в глубину двора глыба льда, слегка раскачиваясь на тросах.

Волин провожает взглядом груз, в котором сквозь ледяную толщу явственно проглядывает силуэт человека. Профессор пристально всматривается, видимо, он очень взволнован, потирает лоб рукой, мучительно стараясь вспомнить:

— Мне кажется, я знал его прежде,— говорит он как бы сам себе,— но это было так давно. Неужели это он?!

Волин возвращается в кабинет. Нервно ходит, и в ритме его шагов мы как бы вместе с ним переносимся в прошлое...

Теперь это Волин, только очень сильно помолодевший, совсем еще юноша, но также в белом халате, входит и садится за столик, на котором надпись:

«Дежурный по медпункту товарищ Волин».

В дверь вваливается Присыпкин:

— Эй ты, клистирная душа! Пиши мне больничный лист!

Возмущается Волин:

— Но ты же здоров!

Присыпкин нагло:

— Завтра я буду болен. Я всегда болен на следующий день после получки!

Возмущенный Волин выскочил из-за стола, но в этот момент в медпункт вбегает розовощекая заводская комсомолка-активистка:

— Товарищ медик! Закрывай свою больницу. Все едем на субботник!

Завидев Присыпкина, подсчитывающего получку, она обрушивается на него:

— С тебя членские взносы в «Автодор». Ты уже полгода не платишь!

— А это видела?— отвечает Присыпкин,

показывает ей фигу и выскакивает из медпункта.

Из заводских ворот выезжают грузовики, переполненные рабочими, и мы теперь наблюдаем ту же сцену, что возникала в воспоминаниях Березкиной, только теперь с точки зрения Волина, находящегося на грузовике. Это ему помахал не то приветливо, не то угрожающе Присыпкин, и с уезжающей машины видна пара, направляющаяся к летнему садику...

Воспоминания Волина прерывает вошедшая в кабинет Березкина.

В очках, с седой прядью в волосах, она вовсе непохожа на наивную комсомолку двадцатых годов, да и доктор Волин, пожалуй, только в силуэте сохранил юношескую стройность.

Зоя удивленно смотрит на профессора, всегда такого сдержанного, но на сей раз вдруг хватающего ее за руку и, не говоря ни слова, тянущего за собой.

Он почти бегом ведет ее по коридорам института, который совершенно не похож на стерильно чистые, но обычно унылые коридоры таких учреждений.

Все помещения института, в котором работают Волин и Березкина, носят оттенок той праздничности, которая достигается красотой и разнообразием форм, окраской стен и предметов, освещением...

Пересаживаясь с быстродвижущейся дорожки эскалатора на лифт, затем пройдя через автоматически открывшиеся перед ними двери, Волин и Березкина входят во внутренний двор института, где на большом стеклянном постаменте высится глыба замороженного льда.

Волин подводит Зою к льдине, через которую явственно виден силуэт замороженного Присыпкина.

Лицо у Зои меняется. Аппарат наезжает на ее широко открытые глаза, и матовая поверхность льдины переходит в причудливый узор сосулек, свисающих с карнизов...

И сквозь эти прозрачные гроздья мы опять видим комсомолку Зою Березкину и вместе с ней переносимся в зимнюю Москву двадцатых годов.

...Легкий снежок вьется над нэповским рынком вроде того, что располагался в то время вокруг Сухаревской башни.

Зоя идет встревоженная, видимо, разыскивая кого-то, сквозь разноголосую толпу продавцов.

Здесь торгуют яблоками, селедками, бюстгальтерами, куклами и духами Коти «на золотники». Продавцы выкрикивают, вернее, поют о своих товарах на разные голоса, они окружают Зою, наступают на нее, орут, зазывают, назойливо преследуют немного растерянную от этого шума комсомолку.

Жирная разносчица яблок басит:

— Ананасов!
нету...
Бананов!
нету...
Антоновские яблочки 4 штуки 15 копеек.
Прикажете, гражданочка?

Юркий разносчик пуговиц вопит скороговоркой и пронзительным фальцетом:

— Из-за пуговицы не стоит жениться, из-за пуговицы не стоит разводиться! Нажатие большого и указательного пальца, и брюки с граждан никогда не свалятся.

Голландские
механические
самопришивающиеся пуговицы,
6 штук — 20 копеек...

Возникает угрюмый и рослый разносчик точильных камней. Он басит:

— Германский
небьющийся
точильный брусок
30
копеек
любой
кусок!
Точит
в любом
направлении
и вкусе
бритвы,
ножи
и языки для дискуссий!

Томно и протяжно голосит разносчик абажуров:

— Абажуры
любой расцветки и масти!
Голубые для уюта,
красные для сладострастий!

Бойкий продавец воздушных шаров выкрикивает:

— Шары-колбаски.
Летай без опаски.
Такой бы
шар
генералу. Нобиле.—
Они бы на полюсе
дольше побыли!

Прямо перед Зоей возникает гнусавый субъект, аккомпанирующий своим зазываниям в разбитый ночной горшок:

— У нас
и за границей,
а также повсюду
граждане выбрасывают битую посуду.
Знаменитый
Эксцельзиор,
клей-порошок,
клеит
и Венеру
и ночной горшок.
Угодно, сударыня?

— Духи Кóти
на золотники!
Духи Кóти
на золотники!—

гнусавит барыня «из бывших» в обтрепанном меховом боа.

С заговорщицким видом преграждает дорогу тип в темных очках и помятой черной шляпе, нахлобученной на уши. Хриплым голосом он шепчет прямо на ухо Зое:

— Что делает жена, когда мужа нету дома. Сто пять веселых анекдотов бывшего графа Льва Николаевича Толстого вместо рубля двадцати — пятнадцать копеек.

Шарахается Зоя в сторону и чуть не натыкается на медвежью морду. Зверя водит цыган. Смуглая девчушка бьет в бубен, приплясывает медведь, танцует цыган, ухает, ахает, прихлопывает толпа.

Вдруг из-под огромного чана для асфальта, как чертенята, выскакивают замызганные, юркие беспризорники.

Они бьют в деревянные ложки, откалывают дикие антраша, сопровождая их свистом и гиканьем.

Плящут цыган, медведь, беспризорники, закружившие в фантасмагорическом хороводе Зою так, что она не может выбраться из этого заколдованного круга...

А тем временем сквозь пролет торговых рядов мы видим, как подъезжают извозчичьи сани. Из них вылезают три седока, в том числе тот, кого так тщетно искала Зоя Березкина.

Это Присыпкин, но он уже очень изменился. Он держится важно, с достоинством. Юркий тип в кепке, из-под которой кокетливо торчит завиток хохла, угодливо отстегивает полость саней, чтобы оттуда могла выкатиться толстая, упитанная нэпманша — мадам Ренесанс. Вслед за ней также степенно вылезает и Присыпкин.

Юркий тип с отчаянно наглой и помятой физиономией — Олег Баян, из бывших домовладельцев, как торжествующий гид ведет по рынку мадам Ренесанс и Присыпкина. Он, видимо, чувствует себя в этом царстве наживы и спекуляции, как рыба в воде, и поэтому так победно шагает под сводами торговых рядов, где в ритме его гулко раздающихся шагов возникает нечто вроде марша, которому вторят продавцы и спекулянты из своих лавок, как бы приветствуя своего вожака.

Из-под сводов торговых рядов все трио показалось на базарной площади, где его тут же окружили торговцы.

Замерла музыка, и дорогу Присыпкину преградила уродливая старушенция, пропищавшая тонким голосом:

— Бюстгальтеры на меху,
бюстгальтеры на меху!

Остановился ошеломленный в восторге Присыпкин:

— Какие аристократические чепчики!

Мадам Ренесанс недоуменно:

— Какие же это чепчики, это же...

Присыпкин грубо прикрикнул на нее:

— Что же я без глаз, что ли? А ежели у нас двойня родится? — он берет деликатно из рук старушенции ее товар и произносит: — Захватите, Розалия Павловна!

И тут же вынырнул из-за его спины Баян, нашептывает нэпманше:

— Разве у них пошлость в голове? Они молодой класс, они все по-своему понимают.

Мадам Ренесанс пробует возразить, но Баян, повышая голос, перебивает нэпманшу, указывая на Присыпкина:

— Они к вам древнее незапятнанное пролетарское происхождение и профсоюзный билет в дом вносят! Его дети должны воспитываться в изящном духе, а вы рубли жалеете...

Мадам Ренесанс все еще не сдается:

— Но, товарищ Присыпкин...

Присыпкин, заложив руку за отворот своей кожаной куртки, отвечает тоном, не терпящим возражений:

— Не называйте меня товарищем, гражданка. Вы еще с пролетариатом не породнились.

Мадам Ренесанс, сбавив тон:

— Будущий товарищ гражданин Присыпкин, ведь за эти деньги пятнадцать человек бороды побреют, не считая мелочей — усов и прочего. Лучше пива к свадьбе лишнюю дюжину. А?

Присыпкин неумолимо:

— Розалия Павловна! У меня дом...

И тут же подхватил Баян:

— У него дом должен быть полной чашей. И танцы и пиво у него должны бить фонтаном, как из рога изобилия.

Розалия Павловна, вздохнув, вынимает кошелъ и расплачивается за бютсгальтеры.

Их ловко подхватывает Баян, а в это время является разносчик пуговиц:

— Из-за пуговицы не стоит жениться!
Из-за пуговицы не стоит разводиться.

Отмахнулась от продавца Розалия Павловна, но ее опять остановил Баян:

— В вашей красной семье не должно быть никакого мещанского быта и брючных неприятностей. И брюки у товарища Скрипкина должны быть тоже полной чашей.

Подтянув брюки, важно проходит вперед Присыпкин, презрительно взглянув на Розалию Павловну. Шепчет ему вслед на ухо нэпманше Баян:

— Пока у вас нет профсоюзного билета, не раздражайте его, Розалия Павловна. Он — победивший класс, и он сметает все на своем пути, как лава.

Мадам Ренесанс вздыхает и расплачивается за пуговицы, которые также ловко подхватывает Баян:

— Извольте, я донесу за те же самые...

Баян подбегает к Присыпкину, который тем временем поднялся на несколько ступенек полуразрушенной лестницы, ведущей к башне, теперь он как бы возвышается над толпой.

Баян из-за его спины, как Мефистофель-соблазнитель, указывает на раскинувшийся перед ними рынок, восклицает:

— Смотрите, товарищ Скрипкин. Здесь есть все для того, чтобы ваш дом был полной чашей.

Высится, как монумент, Присыпкин и медленно цедит слова:

— Товарищ Баян, я против этого мещанского быту — канареек и прочего... Я человек с крупными запросами... Я зеркальным шкафом интересуюсь...

Тем временем с балюстрады свесился, как невропаст, управляющий марионетками, продавец кукол. Он дергает за ниточки плоские фигурки балерин, вырезанных из картона и выкрикивает:

— Танцующие люди
из балетных студий!
Лучшая игрушка
в саду и дома,
танцует по указанию
самого наркома!

Зачарованно смотрят на кукол Присыпкин и Баян. А они оживают под искусными пальцами продавца и начинают двигаться в такт музыки, раздающейся из рупоров выстроенных в ряд старых граммофонов.

Под эти звуки куклы исполняют танец, чем-то очень похожий на знаменитую в свое время «змейку» из «герлс», танцевавших в Московском мюзик-холле.

Когда танец окончился и балерины опять превратились в бумажных кукол, Баян изрек:

— Товарищ Скрипкин, ваши будущие потомственные дети должны воспитываться в изящном духе.

А Присыпкин закончил:

— Во! Захватите, Розалия Павловна!

Еще раз вздохнув, мадам Ренесанс расплачивается с торговцем игрушками за куклы, и Баян ловко перекидывает покупку на веревочке через плечо:

— Не извольте беспокоиться, за те же деньги.

Тем временем мадам Ренесанс ринулась к лотку со знакомым товаром на возглас торговца:

— Лучшие республиканские селедки!
Незаменимы
при всякой водке!

Розалия Павловна наконец нашла то, что ей нужно:

— Селедка — это да! Это вы будете иметь для свадьбы вещь. Это я да, захвачу!

Она поднимает за хвост одну из рыбин:

— Сколько стоит эта килька?

Продавец невозмутимо:

— Эта лососина стоит 2.60 кило.

Взвизгнула мадам Ренесанс:

— 2.60 за этого шпрота-переростка?

Продавец неумолим:

— Что вы, мадам, всего 2.60 за этого кандидата в осетрины!

Мадам Ренесанс пронзительно кричит на весь рынок:

— 2.60 за эти маринованные корсетные кости? Вы слышали, товарищ Скрипкин? Так вы были правы, когда вы убили царя и прогнали господина Рябушинского! Ой, эти бандиты! Я найду мои гражданские права и мои селедки в государственной советской общественной кооперации!

Она презрительно бросила селедку обратно на лоток и, рассекая своим мощным корпусом толпу, стремительно удалилась на поиски справедливости.

На минутку застыл в растерянности Присыпкин, не зная, следовать ли ему за будущей тещей, но тут же возник Баян:

— Подождем здесь, товарищ Скрипкин. Зачем вам сливаться с этой мелкобуржуазной стихией и покупать сельдей в таком дискуссионном порядке? За ваши пятнадцать рублей и бутылку водки я вам организую свадьбочку на ять.

И Баян, бережно подхватив Присыпкина под локоток, отводит его в сторону и усаживает возле огромного пузатого самовара.

Это чайная тут же, на открытом воздухе. Стоят в ряд кипящие самовары, висят над ними гроздья бубликов, и не успел сделать Баян призывный жест, как тут же подскочили юркие половые, забегали, засуетились вокруг почетных гостей.

А тем временем на площадку перед чайной ввалились, притопывая валенками, прихлопывая рукавицами и пощелкивая кнутовищами, кучера.

Вслед за ними появились и кони — все в яблоках, с горделиво задранными хвостами из мочалы — так изображают их цирковые клоуны.

Кучера пляшут, как бы разогреваясь, вокруг самоваров, а вокруг них увиваются расторопные половые.

И вот кажется, что уже летают в воздухе подносы, чайники, чашки, баранки, топочут кучера, а рядом с ними выделывают затейливые кренделя их лошади в яблоках, помахивая хвостами и потряхивая дугами с колокольчиками...

Вся эта вакханалия, в которой так причудливо смешались кони, люди, кучера, половые, разворачивается во все убыстряющемся темпе под залихватскую мелодию популярной в те времена песни о «горячих бубличках».

И когда пляска достигает своего апогея, ее прерывает торжествующая мадам Ренесанс. Она потрясает, очевидно, только что купленными селедками, и ее мощный голос звучит на весь рынок:

— Киты! Дельфины!

Подойдя к продавцу-частнику, она вызывающе бросает свою покупку на его лоток:

— А ну, покажи, а ну, сравни свою улитку!

Торговец поднимает вверх обе селедки и выясняется, что рыбина лоточника на хвост длиннее.

Мадам Ренесанс завопила истошным голосом:

— На хвост больше?! За что мы боролись? За что убивали государя-императора и прогнали господина Рябушинского, а? В могилу меня вкопает Советская ваша власть!

Почуяв начинающийся скандал, за спиной мадам Ренесанс появился Баян. Он шепчет примирительно:

— Уважаемая Розалия Павловна, сравните с другого конца — она ж и больше только на головку, а зачем вам головка — она ж несъедобная, отрезать и выбросить.

Но мадам Ренесанс неумолима:

— Это вам головку отрезать, гражданин Баян, ничего не убавится и ничего не стоит, а ей отрезать головку стоит десять копеек на киле. Ну! Домой! Мне очень нужен про-

фессиональный союзный билет в доме, но дочка на доходном предприятии — это тоже вам не бык на палочке. Где товарищ Скрипкин?

Она оглядывается, пытаясь отыскать в толпе Присыпкина. Он в это время юркнул за самовар, так как заметил Зою Березкину, очутившуюся рядом с лотком продавца селедок.

— Ваня! — окликнула она Присыпкина, а мадам Ренесанс недоуменно обратилась к Баяну:

— Чего надо этой лахудре?

Быстро зашептал ей на ухо что-то Баян, и мадам Ренесанс завопила:

— А!.. Она-таки с дитем! Я ей заплачу алименты, но я ей разобью морду!

Схватив селедку за хвост, она угрожающе занесла руку и двинулась, всем своим могучим корпусом наступая на Зою.

К нэпманше примкнули продавцы. Они улюлюкают, свистят, гогочут. Их лица превратились теперь в какие-то хари, рожи, маски, и вся эта компания во главе с мадам Ренесанс движется, наступает на, казалось, беззащитную Зою. Но рядом с ней возникает фигура рослого милиционера:

— Граждане, прекратите эту безобразную сцену!

Он свистит, и вся толпа разлетается, как испуганные тараканы.

Площадь мгновенно опустела. Сквозь начавшуюся вновь метель Зоя Березкина видит, как быстро взгромоздились в извозчичьи сани Присыпкин, мадам Ренесанс и Баян. Она рванулась им вслед, но сани уже далеко...

Тогда она побежала сквозь метель, то падая в снежные сугробы, то поднимаясь...

Мелькают улицы утопающей в снегу Москвы двадцатых годов... Редкие фонари освещают вывески нэповских предприятий и под одной из них с надписью «Парикмахерская «Красный вежеталь» остановились извозчичьи сани.

В витрине красуются безрукие восковые бюсты усатых красавцев и завитые, как болонки, курносые куклы с румянцем, намалеванным на щеках.

И почти такая же, как кукла, только больших объемов, восседает за кассой прелестница Эльзевира Ренесанс, новая избранница Присыпкина. Он склоняется над ее пухлой ручкой, благосклонно протянутой ему через окошечко кассы.

На все это смотрит сквозь полузамерзшую витрину Зоя Березкина.

Она видит, как поощрительно аплодирует любовной идиллии Олег Баян и заботливо хлопочет вокруг парочки мадам Ренесанс.

А мадемуазель Эльзевира усаживает Присыпкина на парикмахерское кресло и опрыскивает его из пульверизатора, очевидно, весьма благоуханной жидкостью, ибо он зажмурился от удовольствия, как самодовольный кот.

В глазах ошеломленной Березкиной эти персонажи становятся похожими на восковых кукол из витрины, а те, в свою очередь, как бы оживают и ехидно подмигивают, посмеиваясь над ее злополучной судьбой...

Все это вместе образует какой-то кошмар, от которого очнулась она перед глыбой льда с замороженным в ней Присыпкиным...

— Да, это он,— чуть слышно прошептала она и вдруг пошатнулась, прижав руку к сердцу.

Профессор подхватил ее, он растерян — неужели весь его труд пошел прахом и то идеальное сердце, которое он вложил ей, способно реагировать на воспоминания прошлого?

Зоя повернулась к профессору:

— Что вы сделаете с ним?

И как бы в ответ на ее вопрос забегали, замелькали заголовки газет, электрические надписи на зданиях, репортажи на экранах телевизоров:

«Что делать с человеком из двадцатых годов? Разморозить или не разморозить?»

«Я против,—заявил нашему сотруднику доктор Петров, директор зоосада.— Клетки с образцами нэпманус-натуралис у нас уже переполнены!»

«Я — за, — высказался профессор Иванов.— Микроскопическое исследование показало на руках так называемые мозоли, отличающие в прошлом рабочий класс».

Как в немом кино безмолвно выступают один за другим члены совета. Они движутся в стремительном темпе (замедленная съемка). За ок-

ном день сменила ночь, и опять наступил день, и снова ночь...

И вновь возникла светящаяся надпись: **«Воскрешать или не воскрешать? Мнения ученых разделились!»**

Эти электрические буквы, бегущие по фасаду высокого здания (очевидно, редакции газеты), видит Зоя с балкона своей квартиры.

Она возвращается в полутемную комнату, освещенную лишь настольной лампой для чтения, подходит к полке и снимает с нее тем же привычным жестом, которым раньше брали книгу, фильм-кассету.

Зоя держит в руках изящно упакованный плоский квадрат, на обложке которого известный фотопортрет Маяковского работы Родченко и надпись: «Про это».

Березкина смотрит на портрет поэта, и мы слышим как бы голос ее мысли: «Владимир Владимирович, если бы вы знали, как мне сейчас трудно... Мне нужен ваш совет!»

Зоя подходит к телевизору и вставляет в специальное устройство фильм-кассету.

Она опускается в кресло и смотрит на загоревшийся экран, где появляется крупный план Маяковского, читающего отрывок из своей поэмы:

— Вижу,
вижу ясно, до деталей.
Воздух в воздух,
будто камень в камень,
недоступная для тленов и крошений,
Рассиявшись,
высится веками
мастерская человечьих воскрешений.

В глубокой задумчивости сидит Зоя Березкина, освещенная лишь мерцанием экрана, с которого гремит голос поэта:

— Ваш тридцатый век
обгонит стаи
сердце раздиравших мелочей.
Нынче недолюбленное
наверстаем
звездностью бесчисленных ночей.
Воскреси
хотя б за то,
что я
поэтом
ждал тебя, откинул будничную чушь!
Воскреси меня
хотя б за это!
Воскреси — свое дожить хочу!
Чтобы не было любви — служанки
Замужеств,
похоти,
хлебов.
Постели прокляв,
встав с лежанки,
чтоб всей вселенной шла любовь.

Потрясенная строками поэта, неподвижно застыла Зоя, и ее силуэт четко вырисовывается на фоне ночного города, видного в проеме балкона.

А там скачут, прыгают, бегут разноцветные электрические буквы реклам и новостей и образуют надпись:

«Оживлять или не оживлять? Этот вопрос обсуждает Ученый совет, заседающий непрерывно уже третьи сутки».

Тот же зал заседаний института, но теперь, измученные столь длинными дебатами, ученые выступают, движутся необычайно медленно (снято рапидом).

Слово берет Волин. Здесь впервые появляется звук, и темп движения становится нормальным.

Волин заметно волнуется:

— Я буду голосовать против. Меня не переубедили доводы уважаемых оппонентов. Он недостоин, чтобы мы вернули ему жизнь. Ведь мы имеем дело со страшным человекообразным симулянтом, с самым поразительным паразитом. В недалеком прошлом, в матрацах времени гнездились всегда двое — они разных размеров, но одинаковые по существу: это знаменитые «клопус-нормалис» и «обывателиус-вульгарис».

Вся разница между ними заключалась лишь в том, что «клопус-нормалис», разжирев и упившись на теле одного человека, падал под кровать, а «обывателиус-вульгарис», разжирев и упившись на теле всего человечества, падал на кровать.

Когда трудящееся человечество революции обчесывалось и корчилось, соскребывая с себя грязь, они свивали себе в этой самой грязи гнезда и домики, били жен, клялись Бебелем и отдыхали и благодушествовали в шатрах собственных галифе. Но «обывателиус-вульгарис» страшнее. С его чудовищной мимикрией он завлекал обкусываемых, прикидываясь то сверчком-стихоплетом, то романсоголосой птицей. Такие птицы свивали гнезда в ложах театров, громоздились на дубах опер, свисали с веточек строк, стригли Толстого под Маркса, голосили и зазывали в возмутительных количествах и... простите за

выражение, но мы на научном докладе, гадили в количествах, не могущих быть рассматриваемыми, как мелкая птичья неприятность. Я прошу выслушать в последний раз мои аргументы.

И с этими словами Волина мы опять переносимся в двадцатые годы...

Молодой студент Волин примостился в углу, окруженный грудой книг и учебников. Над ним красуется скелет человека.

Волин поднимается с книгой в руках. Мы видим на обложке надпись «Фауст». Он увлеченно декламирует какие-то строки, но мы не слышим их из-за шума, который царит вокруг. Это, очевидно, общежитие студентов разных вузов.

Большой зал бывшего барского особняка разгорожен фанерными перегородками на ряд отдельных отсеков. Через все помещение под потолком тянутся трубы печек-времянок, называвшихся в то время «буржуйками».

Волин идет с книгой в руках по общежитию, пока не оказывается в самом просторном отсеке, на стене которого красуется еще не законченное фантастическое панно.

Перед ним на импровизированных лесах разместились молодые художники, очевидно, студенты того училища, которое называлось тогда Вхутемас, то есть Высшие художественно-технические мастерские.

Перепачканные красками, они лихо орудуют кистями и поют песню, напоминающую по ритму «Наш марш» Маяковского.

Волин останавливается перед панно. На нем изображены, в манере тех лет, летательные аппараты, как бы прообразы будущих космических кораблей, стремительно мчащихся к яркой красной звезде, светящейся в верхнем углу.

— Что это такое? — спрашивает Волин.

И отвечает ему один из художников, спрыгнувший с лесов:

— Полет к звездам! Узнаешь? — и он показывает на пилота космического корабля.

Всмотревшись, Волин отвечает:

— Конечно, это Маяковский. А рядом с ним кто?

Смеется парень:

— Это ты!

— Нет, братцы, у меня другая мечта,— отвечает Волин и, подняв книгу, которую он держал в руках, продекламировал:

— И все же ты — лишь Фауст, человек!
Коль мог бы ты бессмертье людям дать
Иль мертвого поднять из гроба к жизни,
То стоило б искусство это чтить.

И Волин, углубившись в книгу, идет дальше по общежитию, а в песню художников врывается мелодия балалайки.

За фанерной перегородкой, на железной койке, покрытой пестрым деревенским одеялом, лежит босой парень и поет, аккомпанируя себе на балалайке:

— Дорогой и дорогая,
дорогие оба,
дорогая дорогова
довела до гроба.

Затем, опустив босые ноги на пол, заглядывает под койку и вдруг орет:

— Где сапоги? — и, обращаясь к Волину, говорит жалобно: — Опять сапоги сперли!

Из-за перегородки пробасил кто-то из ребят:

— Это в них Присыпкин к своей верблюдихе на свиданье затопал.

— Сволочь!— ругнулся босой парень, потянулся, зевнул: — Чайку попить, что ли?

И опять полез под кровать и опять завопил:

— Кто чайник спер?!

И так же ответил бас из-за перегородки:

— Его Верка для своего художества взяла.

Вскочив с койки, парень зашлепал босыми ногами в ту часть общежития, где девица в очках старательно сооружала с паяльником в руке что-то непонятное и загадочное, состоящее из консервных банок, обрывков проволоки, кусков жести и деформированного чайника.

Это нагромождение весьма отдаленно напоминало человеческую фигуру, хотя напротив «скульптуры» сидела на табуретке, видимо позируя, вполне реальная и миловидная комсомолочка.

— Что же ты мне чайник испоганила?— завопил подошедший босой парень и потянулся за своей собственностью.

— Прочь! — воскликнула девица в оч-

ках.— Ты ничего не понимаешь в искусстве. Перед тобой «Пролетарская Венера».

— Какая же это Венера? — меланхолично сказала девушка и спрыгнула с табурета. Она встала, оглянула со всех сторон странное сооружение, сказала мечтательно: — Венера должна быть красивой! — и она вытащила из какой-то папочки, очевидно, вырезанную из журнала фотографию и показала скульпторше и парню.— Вот это настоящая красота!

Увидев на фотографии изображение «кинозвезды» Веры Холодной, босой парень с отвращением сплюнул, а скульпторша презрительно отвернулась.

А девушка, бережно неся фотографию перед собой и напевая романс «Позабудь про камин, в нем погасли огни», несет ее за перегородку в тот отсек, где над железной койкой красуется на стенке под портретами Маркса и Энгельса целый веер открыток с фотографиями тогдашних кумиров экрана: Гарри Пиля, Франчески Бертини, Дугласа Фербенкса и Мэри Пикфорд.

Молодой парень что-то мастерит над койкой, и в то время как девушка прикнопливает к фанерной стенке портрет Веры Холодной, говорит, отбрасывая в сторону какую-то баночку:

— А Присыпкин-то наш каков! Даже сор после него стал благородный, деликатный. Раньше что? Бутыль с-под пива да хвост воблы, а теперь баночки тэжэ да ленточки разрадуженные.

Девушка отошла, любуется на фотографию и говорит мечтательно:

— Брось трепаться! Парень галстук купил, так его уж Макдональдом ругаете.

Рассердился парень:

— Макдональд и есть! Не в галстуке дело, а в том, что не галстук к нему, а он к галстуку привязан,— и снова стал возиться над койкой.

— А что это ты мастеришь? — заинтересовался босой.

— Присыпкин уже третий день на работу опаздывает, просыпает. Теперь будет вставать вовремя. Научная организация труда. НОТ. Ложись!

С опаской опускается босой на койку. Изобретатель в это время переводит стрелку часов-ходиков с кукушкой, от которых ведет к койке сложная система рычагов и зубчатых колес.

Кукушка, выскочив из дверцы в часах, начинает куковать. Со скрипом и скрежетом приходит в движение весь сложный механизм. На звук кукушки собираются ребята со всех концов общежития, наблюдают с интересом.

Кукушка прокуковала семь раз, тотчас койка с грохотом из горизонтального положения переходит в вертикальное и сбрасывает босого парня на пол.

— Вот здорово! — восклицает Волин.— Патент заявил? Смотри, чтобы идею не сперли.

— Теперь Присыпкину худо придется,— вступает в разговор другой парень.

— Да ему это теперь ни к чему. Расчет сегодня взял. Женится на парикмахерской дочке. Карточку показывал:

— Ну, и милка, прямо чудо,
одни груди по два пуда!

Поднимаясь с пола, вздохнул завистливо босой парень:

— Устроился...

Засмеялась девушка:

— Ага, завидки берут...

Огрызнулся босой:

— А что же, я когда технoруком стану да ежедневные сапоги заведу, я тоже себе лучшую квартирку пообнюхаю!

Он отправился к себе в угол и опять завалился на койку. Пробурчал ему вслед рабочий парень:

— Из окопов такие тоже устраиваться бегали. Только мы их шлепали.

Вскочил босой на постели:

— А ты из себя Карла Либкнехта корчишь! Тебя из окошка с цветочком помани, тоже небось припустишься? Герой!

Подошел к нему Волин:

— Брось, парень! Ты думаешь нам эта рвань и вонь нравится? Нет. Нас, видите ли, много. На всех нэпмановских дочек не наготовишься. Настроим домов и двинем сразу... Сразу все. Но мы из окопной дыры с белыми флагами не вылезем.

Улегся опять босой на койку:

— Зарядил — окопы! Теперь не девятнадцатый год. Людям для себя жить хочется.

Подскочил к нему рабочий парень:

— А что, не окопы? Вот уже Присыпкина из глазной двустволки подстрелили.

И в этот момент в дверях общежития появился Присыпкин в лакированных туфлях. На вытянутой руке он держит стоптанные башмаки.

За ним впорхнул Баян, шествие замыкает мрачного вида гармонист.

Присыпкин презрительно швырнул стоптанные ботинки босому парню. Тот вскочил, ударил по струнам балалайки и завопил:

— Дорогой и дорогая,
дорогие оба,
дорогая дорогова
довела до гроба.

Босой стал вызывающе приплясывать вприсядку перед Присыпкиным, тот было угрожающе двинулся на парня, но между ними встал Баян. Он произнес елейным голосом в наступившей тишине:

— Вы, товарищ Скрипкин, внимание на эти грубые танцы не обращайте, они вам нарождающийся тонкий вкус испортят!

Баян отвел Присыпкина к его койке, усадил угрюмого баяниста на табурет, дал ему знак, и тот извлек из своего инструмента звуки лихого фокстрота.

Удивленно глядя на Баяна, тихо спросила меланхоличная девушка у рабочего парня:

— Это кто ж такой?

— Учитель его. По волосатой части развивает,— ответил парень.

А изобретатель, разглядывая Баяна, добавил:

— И на чем только у этого учителя волосы держатся: головы никакой, а курчавости сколько угодно. От сырости, что ли, такие заводятся?

А Баян, сделав вид, что он не расслышал этих иронических замечаний, обращается к Присыпкину:

— Я понимаю вас, товарищ Скрипкин, трудно, невозможно при вашей нежной душе в ихнем грубом обществе.— Он вывел Присыпкина на середину комнаты и скомандовал:— Еще один урок — оставьте ваше терпение нелопнутым. Ответственнейший шаг в жизни — первый фокстрот после бракосочетания. На всю жизнь должны впечатление оставить. Ну-с, пройдитесь с воображаемой дамой.

Присыпкин неловко пробует первые па.

Баян возмущенно:

— Чего вы стучите, как на первомайском параде?

Присыпкин жалобно:

— Товарищ Баян, башмаки сниму: во-первых, жмут, во-вторых, стаптываются.

Он снимает лакированные туфли и аккуратно кладет их на койку. Остается в носках и, пытаясь попадать в такт, начинает выделывать па танца.

Командует Баян:

— Вот-вот! Так-так, тихим шагом, как будто в лунную ночь в мечтах и меланхолии из пивной возвращаетесь. Так, так! Да не шевелите вы нижним бюстом, вы же не вагонетку, а мадемуазель везете. Так, так! Где рука? Низко рука!

Присыпкин запутался в положении рук, говорит жалобно:

— Не держится она у меня на воздухе.

Баян скользит рядом с ним:

— А вы, товарищ Присыпкин, легкой разведкой лифчик обнаружьте и как будто для отдохновения большим пальчиком упритесь. И даме сочувствие приятно, и вам облегчение. Чего плечьми затрясли? Это уже не фокстрот. Это вы шиммское па продемонстрировать изволили.

Присыпкин смущенно:

— Это я так... На ходу почесался...

Баян возмутился:

— Да разве ж так можно, товарищ Присыпкин! Если с вами в вашем танцевальном вдохновении такой казус случится, вы закатите глаза, как будто даму ревнуете, отступите по-испански к стене, быстро потритесь о какую-нибудь скульптуру (в фешенебельном обществе, где вы будете вращаться, так этих скульптур и ваз разных всегда до черта наворочено), потритесь, передернитесь, сверкните глазами и скажите: «Я вас понял, коварррная, вы мной играете... но» — и опять

пуститесь в танец, как бы постепенно охлаждаясь и успокаиваясь.

Присыпкин, повторяя движения Баяна:

— Я вас понял, коварррная. Вы мной играете... Вот так?

Баян восклицает:

— Браво! Хорошо! — и дает сигнал баянисту закончить музыку.

В этот момент в дверях общежития появляется никем не замеченная Зоя Березкина.

Она слышит, как Баян, демонстративно адресуясь к молчаливо стоящим парням, восклицает:

— Талант у вас, товарищ Присыпкин! Вам в условиях буржуазного окружения и построения социализма в одной стране — вам развернуться негде. Разве наш Средний Козий переулок для вас достойное поприще? Вам мировая революция нужна, вам выход в Европу требуется, вам только Чемберленов и Пуанкаров сломить, и вы Мулен Ружи и Пантеоны красотой телодвижений восхищать будете!

Шагнула вперед Зоя Березкина, сказала тихо:

— Ваня! А я? Что ж это значит, поматросил и бросил?

Сначала сжался, испугался Присыпкин, затем под взглядом Баяна выпрямился и вызывающе продекламировал:

— Мы разошлись, как в море корабли, гражданка, наша любовь ликвидирована.

Встревоженно смотрит Волин на Зою. Она шепчет растерянно:

— Ведь жить хотели... Работать хотели... Значит, все...

Окончательно разнахалившись, Присыпкин выскочил из-за спины Баяна и бросил Зое прямо в лицо:

— Не мешайте свободному гражданскому чувству, а то я милицию позову!

Стремительно выбежала Зоя.

Молча, угрожающе двинулись Волин и ребята на Присыпкина.

Почувствовав неладное, засуетился, юркнул к двери Баян:

— Ну, я пошел, оревуар! — и уже из самой двери бросил на ходу Присыпкину: — И зарубите на носу: не надевайте двух галстуков одновременно, особенно разноцветных, а также запомните: нельзя навыпуск носить крахмальную рубаху!

Присыпкин уже собирался улизнуть вслед за Баяном, но дорогу ему преградил рабочий парень:

— Ванька, и тебе не стыдно? Брось ты эту бузу, чего это тебя так расчучелило?

Огрызается Присыпкин:

— Не ваше собачье дело, уважаемый товарищ! За что я боролся? Я за хорошую жизнь боролся. Вот она у меня под руками: и жена, и дом, и настоящее обхождение. Я свой долг, на случай надобности, всегда исполнить сумею. Кто воевал, имеет право у тихой речки отдохнуть. Во! Может, я весь свой класс своим благоустройством возвышаю.

— Зоя Березкина застрелилась!

Первым очнулся Волин:

— Из-за тебя, мразь волосатая, и такая баба убилась!

Стремглав выбегает Волин, за ним ребята.

Ошарашенный, присел Присыпкин на койку. Бросил ему на ходу вхутемасовец:

— С треском же ты, парень, от класса отрываешься!

Исчезает видение прошлого, и мы вновь переносимся на заседание Ученого совета.

— Зою Березкину мы тогда спасли. Она неумело выстрелила в себя, и пуля прошла, не задев сердца. Тогда я понял, что даже молодое сердце может погибнуть из-за такого ничтожества, как Присыпкин. Всю свою жизнь я посвятил созданию синтетического заменителя этого самого хрупкого органа, и свое согласие на мою первую операцию дала Зоя Березкина.

Вот теперь, я надеюсь, вы понимаете, почему я решительно против размораживания этого субъекта.

Подает язвительную реплику один из старичков:

— А может быть, коллега Волин сомневается в том, что новое сердце доктора Березкиной выдержит испытание и сможет остаться бесчувственным, когда мы оживим ее бывшего возлюбленного?

Вскочил Волин:

— Я протестую!..

И вновь разгорелся спор. Заговорили все вместе, перебивая друг друга, сторонники и противники воскрешения, и лишь вмешательство председательствующего несколько утихомирило страсти.

— Я предлагаю,— говорит председатель,— выслушать мнение той, кто больше всего пострадал в этой истории, то есть доктора Березкину. Ее мнение должно быть окончательным. Она уже давно ждет решения Ученого совета.

— Пусть войдет,— раздаются голоса.

— Попросите войти доктора Березкину,— говорит председатель.

В залу Ученого совета входит Зоя. Она бледна, но совершенно спокойна. Мы видим ее на фоне огромного панно, которое укреплено над входом в зал совета. Панно это тематически напоминает то самое, которое рисовали вхутемасовцы в общежитии двадцатых годов.

Председатель обращается к Зое:

— Совет решил выслушать ваше мнение, коллега.

Она тихо отвечает:

— Он человек и имеет право на жизнь.

И сразу же решение Ученого совета: «ВОСКРЕСИТЬ!» — появилось на множестве экранов, в заголовках газет, на телетайпных лентах.

На экранах телевизоров возникает фигура директора института. Он говорит:

— Институт считает возможным воскрешение индивидуума, замерзшего шестьдесят лет тому назад. Просвечивание показало на руках существа мозоли, бывшие в начале столетия признаками трудящегося.

Речь директора слушают и смотрят пассажиры, плывущие на огромном лайнере, доярки, наблюдающие за работой электродоилок в коровнике, няни в детских яслях, эскимос, едущий на собаках и смотрящий на экран телевизора, вмонтированного у него в санях. Директор продолжает:

— Довожу до всеобщего сведения также и опасение эпидемической станции. Известно, что еще в те далекие времена, когда первые космонавты вернулись с Луны, они были помещены в специальные карантины. Те же меры предосторожности будут приняты и во время оживления человека из прошлого. Его поместят в специальный комфортабельный изолятор, где на некоторое время он будет подвергаться медицинской проверке, дабы обеспечить человечество от проникновения микробов, унаследованных от старого мира. Руководителем этих исследований назначен профессор Волин. Его ассистенткой вызвалась быть доктор Березкина, специалист по изготовлению рецептов питания, к которому постепенно должен привыкнуть оживленный субъект. Для всестороннего обследования в карантине будет также находиться собака Тобик, потомок той самой прославленной Лайки, которая совершила первый космический полет. Для операции будет использована новейшая техника: оживление будет произведено при помощи станции, работающей на солнечной энергии, которую она концентрирует зеркальными уловителями.

Внимание! Операция начинается!

И вот профессор Волин, Зоя Березкина и собака Тобик стоят на пороге огромного прозрачного полукружья, внутри которого находится льдина.

Над полукружьем амфитеатром нависают балконы, переполненные наблюдающими эту операцию сотнями ученых, журналистов, студентов, съехавшихся со всех концов мира.

Волин и Зоя одеты в специальные изоляционные костюмы. Но даже сквозь скафандры можно разглядеть, как волнуется Зоя. Чтобы подбодрить ее, Волин вполголоса пытается пошутить:

— Ну вот, совсем как в старом английском романе Джером К. Джерома «Трое в одной лодке, не считая собаки».

В ответ на шутку Зоя слабо улыбнулась. Профессор Волин поднял руку и повернул на пальце кольцо, в которое вмонтирован какой-то маленький аппарат. Это, очевидно, лазер или еще неведомый нам мощный фотоэлемент.

Во всяком случае, когда Волин шутливо произнес больше для Зои, чем для зрителей,

сакраментальную формулу «Сезам отворись», бесшумно открылся стеклянный люк.

Они вошли под купол изолятора, и Волин опять тем же порядком как бы опечатал наглухо опустившуюся дверцу.

Внутри изолятор представляет из себя прозрачное двухэтажное сооружение, состоящее из комбинации матовых и пропускающих свет стекол. Верхняя часть, находящаяся под куполом изолятора,— это, очевидно, кабина управления и отсеки для Волина и Зои, в нижней находится сама льдина. Оба этажа сообщаются как спиральной стеклянной лестницей, так и внутренним лифтом-площадкой.

Зоя и Волин становятся на площадку-лифт и поднимаются в кабину управления.

Волин садится за пульт.

В наступившей тишине слышен его голос. Он дает указания, передающиеся по видеофонам:

— Ток включить по моему сигналу! Доводите теплоту до 36—4—15 секунд каждой десятой. Подушки кислорода наготове! Воду впускать постепенно, заменяя лед воздушным давлением. Наблюдать в зеркала стадии оживления. Начинаем!

Волин нажимает красную кнопку. В ответ загорелся сигнал, и «машина оживления» начала свою работу.

Слышны только звук моторов и механический голос, отсчитывающий секунды, как перед пуском ракеты...

Тысячи многоцветных лучей скрестились, как в фокусе, на глыбе льда, который начал таять под этим напором сконцентрированной энергии.

Таинственно мигают огоньки на досках приборов...

На десятках экранов вдруг ожила, задвигалась кардиограмма оживающего сердца, и вместе с ней тихо вступила, постепенно нарастая, торжествующая мелодия жизни.

И вот уже сквозь тающую глыбу льда под тысячью глаз, напряженно наблюдающих за этим «чудом» воскрешения человека, все явственнее проступает фигура скорчившегося Присыпкина.

Ассистенты, наблюдающие за операцией, передают в кабину управления:

— Появляется естественная окраска.

— Освобожден ото льда.

— Грудь вибрирует.

Четвертый ассистент передает несколько испуганно:

— Профессор, обратите внимание на неестественную порывистость!

Волин отвечает в видеофон:

— Движения нормальные. Чешется. Очевидно, оживают присущие подобным индивидуумам паразиты...

Напряженно, внимательно следит за операцией Волин, сдерживая волнение, он негромко декламирует строки из своего любимого «Фауста» Гете:

— Свершается! Вот в массе все яснее
Сквозит уж форма! Все сильней, сильнее
Уверенность глубокая во мне!..
...Вздымается, блестит, клубится!
Лишь миг остался, чтоб всего добиться!
...Стекло звенит с чарующею силой,
Мутнеет, блещет... Труд закончен мой!..
Раскрыта тайна, всем ясна вполне!
Чего ж еще желать нам остается?
Прислушайтесь ко звукам; там на дне
Родится голос, речь там раздается!

И в это время уже окончательно пробудившийся Присыпкин сладко зевнул, рыгнул, потянулся и, удивленно оглянувшись, выпалил:

— Ну и выспался! Простите, товарищи, конечно, выпимши был... Это какое отделение милиции?

Профессор Волин, опустившийся к тому времени в нижний отсек, ответил несколько растерянно:

— Нет, это совсем другое отделение! Это отделение ото льда кожных покровов, которые вы отморозили.

Но Присыпкин, видимо, быстро освоился в обстановке:

— Чего? Это вы чевой-то отморозили! Еще посмотрим, кто из нас были пьяные. Вы, как спецы-доктора, всегда сами около спиртов третесь. А я себя, как личность, всегда удостоверить сумею. Документы при мне.— Он вскакивает, выворачивает карманы: В МОПР? Уплатил. В Осоавиахим? Внес. «Долой неграмотность»? Пожалуйста! Это что? Выписка из загса! Да я же вчера женил-

ся! Где вы теперь, кто вам целует пальцы? Ну и всыплют мне дома!.. Какое сегодня число?

Зоя Березкина, чьи глаза с непередаваемым чувством изумления и страха смотрят поверх повязки на Присыпкина, жестом указывает на световой календарь.

Вскочил в ужасе Присыпкин:

—Это же за сколько у меня в профсоюз не плочено. Справок-то, справок спросют! Губотдел! Господи! Жена! Где ж это я?

Присыпкин начинает метаться по прозрачной кабине, как муха под стеклянным колпаком. Профессор Волин нажимает кнопку, и за поверхностью кабины раскрывается, как в обсерватории, один из секторов, только с видом не на небо, а на землю.

Перед ошеломленным Присыпкиным за стеклянной стеной возникает панорама столицы, расчерченная во всех направлениях непересекающимися автострадами, по которым мчатся тысячи новых машин.

Отшатывается в ужасе потрясенный Присыпкин:

— Куда я попал? Куда меня попали? Что это?.. Москва?.. Париж?.. Нью-Йорк?.. Ни людей, ни лошадей! Автодоры! Автодоры! Автодоры!!!

Он падает в глубоком обмороке, и в его затуманенном сознании возникает видение прошлого...

Мы переносимся в парикмахерскую «Красный вежеталь», где за обильно накрытым столом восседают мадемуазель Эльзевира в брачном наряде, Присыпкин, мадам Ренесанс, ее тщедушный супруг и приглашенные гости.

В тишине бьют семь ударов настенные часы.

Все застыли неподвижно, ожидая сигнала к началу празднества, но Присыпкин молчалив, как истукан.

Гости жадно смотрят на яства и водочные бутылки с красными головками. Кто-то потянулся за бутылкой, но на него так зыркнул глазом Присыпкин, что гость поспешно убрал руку.

— Начнем, Скрипочка? — шепотом обратилась к жениху невеста.

— Обождать, — отрезал Присыпкин.— Я желаю жениться в организованном порядке и в присутствии почетных гостей и особенно в присутствии особы секретаря завкома, уважаемого товарища Лассальченко. Во!

И опять воцарилась напряженная тишина. Ее прервал сильный стук в дверь.

Паника среди гостей. Очевидно, здесь привыкли к тому, что такой звук может означать только налет милиции.

Но Присыпкин сохраняет спокойствие, поворачивает голову в сторону двери.

В ней появляются трое новых гостей. Один из них, во френче, произносит хрипловатым голосом:

— Уважаемые новобрачные, простите великодушно за опоздание, но я уполномочен передать вам брачные пожелания нашего уважаемого вождя, товарища Лассальченко. Завтра, говорит, хоть в церковь, а сегодня, говорит прийти не могу. Сегодня, говорит, партдень и хочешь не хочешь, а в ячейку, говорит, поттить надо. Перейдем, так сказать, к очередным делам.

Присыпкин встает и торжественно, как на собрании, провозглашает:

— Объявляю свадьбу открытой!

И сразу все зашумели, загалдели. Руки потянулись за едой, водкой.

Мадам Ренесанс обращается к гостям:

— Товарищи и мусье, кушайте, пожалуйста. Где вы теперь найдете таких свиней? Я купила этот окорок три года назад на случай войны. Но... войны еще нет, а ветчина уже портится. Кушайте, мусье!

Гости поднимают стаканы и рюмки и кричат:

— Горько! Горько!

Эльзевира повисает на Присыпкине. Он чмокает ее степенно и с чувством классового достоинства.

С рюмкой в руке вскочил Олег Баян:

— Я счастлив видеть изящное завершение на данном отрезке времени полного борьбы пути товарища Присыпкина. Правда, он потерял на этом пути один частный партийный билет, но зато приобрел много билетов государственного займа. Какими капитальными

шагами мы идем вперед по пути нашего семейного строительства! Разве, когда мы стонали под игом самодержавия, разве хотя бы наши великие учителя Маркс и Энгельс могли бы предположительно мечтать или даже мечтательно предположить, что мы будем сочетать узами Гименея безвестный, но великий труд с поверженным, но очаровательным капиталом?

Гости кричат:

— Горько! Горько!

Олег Баян продолжает:

— Уважаемые граждане! Красота — это двигатель прогресса! Что бы я был в качестве простого трудящегося? Бочкин, и — больше ничего! Что я мог в качестве Бочкина?! Мычать! И больше ничего! А в качестве Баяна я пользуюсь, как равноправный член общества, всеми благами культуры и могу разговаривать, хотя бы как древние греки: «Эльзевира Скрипкина, передайте рыбки нам». И мне может вся страна отвечать, как какие-нибудь трубадуры:

— Для промывки вашей глотки
за изящество и негу
хвост сельдя и рюмку водки
преподносим мы Олегу.

Гости орут восторженно:

— Браво! Ура! Горько!

Баян продолжает речь:

— Красота — это мать...

Стукнув кулаком по столу, вскакивает мрачный шафер:

— Мать! Кто сказал «мать»? Прошу не выражаться при новобрачных!

Захмелевший посаженный отец-бухгалтер кричит Баяну:

— Бетховéна! Шекспеара!.. Просим изобразить кой-чего! Не зря мы ваши юбилеи ежедневно празднуем!

Гости нестройным хором поддерживают:

— Просим! Бетховéна! Камаринского!

Жеманясь, Олег Баян усаживается за пианино. Эльзевира Ренесанс кокетничает с ним, и, облокотившись на крышку пианино, произносит томно:

— Ах, сыграйте, ах! Вальс «Тоска Макарова по Вере Холодной». Это так шарман! Ах, это просто петит истуар...

Опять орет мрачный шафер, замахиваясь гитарой:

— Кто сказал писсуар? Прошу не выражаться при новобрачных!

Шафера оттаскивают, и Олег запевает, аккомпанируя себе на пианино:

— Съезжалися к загсу трамваи —
там красная свадьба была...
Жених был во всей прозодежде,
из блузы торчал профбилет!

Дальше мы слышим лишь голос Баяна, а на экране возникает рисованная мультипликация, зрительно воплощающая его монолог:

— Как бы сквозь призму дозволенного марксистам воображения я вижу ваше классовое, возвышенное, изящное и упоительное торжество! Невеста вылазит из кареты — красная невеста... Вся красная — упарилась, значит. Ее выводит красный посаженный отец, бухгалтер Ерыкалов, он как раз мужчина тучный, красный, апоплексический,— вводят это вас красные шафера, весь стол в красной ветчине и бутылки с красными головками... Красные гости кричат: «Горько! Горько!» И тут красная уже супруга протягивает вам красные-красные губки...

Мультипликация кончается, и мы опять переносимся на свадьбу, где уже царит полный бедлам.

Присыпкин, пользуясь уроками Баяна, выделывает какие-то немыслимые па. Все пляшут фокстрот, а совершенно пьяный гость-парикмахер с вилкой лезет к посаженной матери:

— Нет, мадам, настоящих кучерявых теперь, после революции нет. Шиньон-гофре делается так... Берутся щипцы, нагреваются на слабом огне а-ля-этуаль и взбивается на макушке эдакое волосяное суфле...

В это время он открывает дверцу печки-«буржуйки» и пытается засунуть туда вилку, чтобы нагреть ее и лезет с раскаленной вилкой на посаженную. Она визжит возмущенно:

— Вы оскорбляете мое достоинство как матери и как девýшки. Пустите! Сукин сын!

Тем временем из открытой печной дверцы «буржуйки» высыпаются на пол горящие угли, но этого уже никто не замечает в пьяном

угаре. Затлели белые ленты с фаты невесты, повисшей на руках Присыпкина.

Над барабанящим на пианино Баяном возник окончательно уже пьяный шафер:

— Ты что же это на одной черной кости играешь? Для пролетариата, значит, на половине, а для буржуазии на всех?

Баян, несколько испуганно:

— Что вы! Что вы, гражданин? Я на белых костях в особенности стараюсь.

Шафер неумолимо наседает на Баяна:

— Значит, опять выходит, что белая кость лучше? Играй на всех!

Баян пробует возразить:

— Да я на всех!

Шафер рычит:

— Значит, с белыми вместе, соглашатель?

Баян пробует успокоить шафера:

— Так то же... цедура.

— Кто сказал дура? При новобрачных. Во!!!

И шафер с размаху грохает гитарой Баяна по затылку...

Пьяная кутерьма достигает апогея. На невесте загорается газовое платье. Пылает пламя... Валит густой дым.

Паника среди гостей. Кто-то прыгает в окно... кто-то застревает в дверях...

Спасаясь, Присыпкин открывает люк подвала и ныряет туда.

Но его прихлопывает крышка люка: и ноги в лаковых штиблетах остаются торчать наружу...

Тем временем по московским улицам мчатся запряженные рыжими лохматыми конями пожарные повозки, снятые замедленной съемкой, как в старых комических фильмах.

Пожарные прибывают на место происшествия. Тушат огонь, качая воду из допотопной пожарной бочки.

Приплясывает на морозе усатый бранд-майор, исполняя веселые куплеты, адресованные зрителям, на тему о вреде несоблюдения противопожарных правил.

Постепенно огонь угасает, а вода, залившая парикмахерскую на наших глазах, замерзает. Обрастают льдом торчащие из люка ноги жениха...

Часть вторая

Присыпкин очнулся на своем ложе в стеклянном изоляторе. Около него хлопочут Зоя Березкина и Волин.

Присыпкин, впервые увидев их без марлевых повязок, отпрянул в страхе. Охрипшим от испуга голосом он спрашивает:

— Кто вы, граждане, собственно, есть?.. Не матушка ли Зои Березкиной?

Зоя отвечает спокойным тоном, но, видимо, сдерживая волнение:

— Вам надо подкрепиться. Я приготовила завтрак, который мы даем космонавтам и исследователям морских глубин! Попробуйте, это очень вкусно.

Недоверчиво глядя на Березкину, Присыпкин отталкивает подносик с завтраком, икает и скулит:

— Дайте опохмелиться!..

Волин взглянул на потупившуюся Зою, ответил сдержанно:

— Мы разморозили вас в надежде, что наше общество поможет вам развиться до человеческой степени.

Присыпкин вскочил на своем ложе:

— Черт с вами и вашим обществом! Я вас не просил меня воскрешать! Заморозьте меня обратно!

Волин продолжает также внешне хладнокровно:

— Наша жизнь принадлежит коллективу, и ни я и никто другой не могут эту жизнь...

Сменив тактику, Присыпкин заскулил жалобно:

— Да какая же это жизнь, товарищ профессор! Дайте опохмелиться!..

Волин наклоняется к Зое, говорит тихо:

— Хорошо, что я предусмотрел подобные рецидивы, попробуйте дать ему немного пива.

Зоя наливает пиво на донышко стакана и протягивает его Присыпкину. Тот жадно опорожнил его одним глотком и завопил:

— Воскресили... и издеваются! Это ж мне, как слону лимонад!

Волин резко взял стакан из рук Присыпкина и сам налил его пивом до краев, протянул Присыпкину и сказал брезгливо:

— Только не дышите в мою сторону!

Присыпкин в один присест опрокинул стакан; удовлетворенно и вызывающе рыгнул прямо в лицо Волину, отчего тот пошатнулся. Зоя отвернулась. Волин взглянул на зажегшийся световой сигнал и поднялся на внутреннем лифте в свой командный отсек.

Там на видеофоне появилось изображение руководителя института. Мы уже видели его, когда он председательствовал на Ученом совете:

— Как дела больного?

— Больного — не знаю, а мои — отвратительны! Как дыхнет, так у меня ноги подкашиваются! — ответил Волин.

Руководитель продолжает:

— Крепитесь, профессор. А сейчас я уполномочен сообщить, что Ученый совет предлагает вам на открытии всемирной выставки прочесть доклад и продемонстрировать результаты ваших опытов по созданию искусственного сердца и оживлению замороженного человека, надеюсь, вы согласны?

Зоя сидит возле Присыпкина. Она пробует кормить его терпеливо, как ребенка. Он жует вяло и с видимым отвращением.

Загорается световой сигнал, вызывающий Зою к Волину.

— Когда захотите, можете выпить вот это,— уходя, говорит Зоя и ставит перед Присыпкиным бутылку, похожую по форме на коньячную.

Присыпкин жадно хватает бутылку и начинает глотать прямо из горлышка. Отпив немного, недоуменно смотрит на этикетку, на ней написано:

Коньяк «Космос»
поднимает тонус,
по вкусу не уступает
французскому
«Наполеону».
Пейте
на работе,
загорая у моря, ⇒
стопроцентное
отсутствие
алкоголя.

Присыпкин с отвращением швыряет бутылку. Он явно томится. Вдруг его взгляд останавливается на собаке, лежащей на подстилке. Он медленно подходит к ней и, присев на корточки, говорит тихо, оглядываясь по сторонам:

— У этих докторов завсегда гдей-то спирт водится! Ты ищи, Бобик, ищи.

Вопросительно и непонимающе смотрит на него пес. Тогда Присыпкин становится на четвереньки, обнюхивает все кругом и начинает ползать в поисках спиртного.

Чутье его не обмануло. В одном из отсеков изолятора, где на стеклянных полках расставлены, очевидно, различные лекарства, нюхом он находит нужную бутыль, откупоривает ее и жадно вдыхает знакомый запах.

Затем он глотает прямо из горлышка, и на глазах изумленного пса опорожняет чуть ли не полбутылки.

Спирт немедленно оказывает свое действие. Захмелевший Присыпкин дохнул на собаку таким перегаром, что сразу опьяневший пес валится на пол лапками кверху...

Вбежавшие на грохот падающего тела Зоя и профессор в ужасе видят мертвые тела Присыпкина и собаки. Но храп Присыпкина и густой спиртной аромат разъясняют причину катастрофы.

Испытующе посмотрел Волин на Зою:

— ...Вы и теперь не жалеете о своем решении, доктор Березкина?

Не ответив на вопрос Волина, Зоя подошла к распростертому Присыпкину и попыталась приподнять его.

— Помогите мне,— сказала она, и вдвоем с профессором они водрузили мычащего что-то в пьяном сне Присыпкина на его ложе.

...Над прозрачным куполом изолятора плавно опускается огромный воздушный корабль. Он похож не на вертолет, а скорее на усовершенствованный дирижабль.

Каким-то прибором, напоминающим фантастический магнит, он подхватывает стеклянный бокс с находящимися в нем Волиным, Березкиной, Присыпкиным и собакой и, подняв в воздух, несет над континентами и морями.

Лежа на полу, как зачарованные, смотрят Зоя и Волин через застекленный люк на расстилающиеся под ними великолепные пейзажи нашей планеты...

...Присыпкин проснулся от толчка.

С трудом открыв глаза, он попытался поднять голову, но она была словно налита свинцом. И вдруг он услышал неизвестно откуда раздающийся голос:

— Поздравляем с благополучным прибытием на всемирную выставку, находящуюся на острове Объединенных Наций!

Присыпкин с трудом привстал, огляделся, все еще не понимая, где он находится.

К нему подошла Зоя, она мягко взяла его за руку и подвела к большому экрану, как бы вмонтированному в некое сооружение, напоминающее по форме орган, состоящий из прозрачных хрустальных трубок. За этим инструментом сидел Волин. Зоя усадила еще не пришедшего в себя Присыпкина перед экраном, сама села за вторую клавиатуру и сказала:

— Смотри и слушай!

Волин взял аккорд, возникла мелодия органной фуги, и под ее звуки на экране поплыли кадры тех чудес науки и техники, которые накопило человечество и демонстрирует здесь, на этой всемирной выставке.

Вдохновенно играет, чуть откинув голову назад, Волин. Звучит органная музыка, на экране возникают один за другим то аппараты, покорившие межзвездное пространство, то электронные машины, облегчившие труд человека, то гигантские сооружения, покорившие природные стихии...

А когда, как бы вторя Волину, вступает Зоя на своих клавишах, то к ним добавляются панорамы массовых народных празднеств, поют многотысячные хоры, танцуют национальные пляски, на стадионах состязаются в спортивных играх тысячи юношей и девушек, и все это волшебное зрелище как бы скреплено очертаниями той синтетической архитектуры, где сплелись воедино труд ваятелей, живописцев и зодчих.

Когда окончилась эта симфония образов и звуков, Зоя обернулась к Присыпкину. Тот демонстративно зевнул и пробормотал тоскливо:

— Отстаньте от меня с вашими грубыми агитками! Это ж не для души... для души надо, чтоб вот здесь...— И Присыпкин для убедительности стукнул себя в грудь, в то место, где по его представлению находится душа: — ...щипало и замирало! Замирало и щипало!..

Растерянно взглянула Зоя на Волина:

— Я не понимаю, что это значит: щипало и замирало?..

Присыпкин зло огрызнулся:

— Не понимаете? А меня здесь морить без атмосферы — это вы понимаете?!

Тоскливо оглянув прозрачные стены, он подбежал к одной из них и забарабанил по ней кулаками:

— Ух, проклятая банка — ни окон, ни дверей!

Зоя подошла к Присыпкину.

— Не волнуйтесь, карантин скоро кончится, и мы вместе выйдем отсюда...

Березкина вернулась к Волину и подняла его руку с кольцом на пальце.

— Видите этот лазер?

Мрачно пробурчал Присыпкин:

— Какой такой лазарь? Опять вы мне баки забиваете!

Мягко и терпеливо поправила его Березкина:

— Не лазарь, а лазер. Это волшебный луч, который подарила нам наука.

Присыпкин смотрит недоверчиво, как Березкина снимает с пальца Волина кольцо, нажимает на механизм, и под воздействием направленного луча бесшумно раскрывается выход из карантина.

Первый раз по-настоящему восхищенно ахает Присыпкин:

— Ишь ты! Хитрая штука!..

Зоя выключает луч лазера, выход закрывается.

Присыпкин напряженно наблюдает за этой манипуляцией, видимо, стараясь украдкой ее запомнить.

Березкина возвращает кольцо Волину и обращается к Присыпкину, который быстро принял смиренный вид:

— А теперь — отдыхайте спокойно!

Присыпкин покорно идет к своему ложу и укладывается на него калачиком.

Волин и Зоя поднимаются на лифте в свои отсеки.

Как только Присыпкин остался один, он вскочил и, воровато оглянувшись, подбежал к той части стены, где открывался выход. Тщательно ощупав ее и не найдя никаких следов щели, чертыхнулся и начал уныло слоняться по карантину.

Подошел к органу, наугад ткнул в одну из клавиш и тотчас в испуге отпрянул от загоревшегося экрана.

На нем возникла крупным планом морда какого-то диковинного зверя.

Камера отъезжает, и мы видим страшное животное огромных размеров, похожее на допотопного диплодока или бронтозавра, находящееся в бассейне, окруженном клеткой. При более подробном рассмотрении заметно, что чудовище выглядит вовсе уж не таким устрашающим. На его гигантском туловище красуется маленькая головка с грустными выпуклыми глазами.

Возле клетки, на которой висит табличка с надписью: «Реликтовое млекопитающее, так называемое чудовище озера Лох-Несс. Родина Шотландия»,— красуется рослый рыжеволосый служитель шотландец в клетчатой юбке. Он усердно дует в волынку. В такт музыки покорно мотается голова чудовища, видимо, смирившегося со своей печальной участью.

Присыпкин с отвращением плюнул и ткнул пальцем в другую клавишу.

Чудовище исчезает, и на экране возникает неожиданное для Присыпкина зрелище. Несутся звуки какой-то оглушительной музыки, перемежающейся с воплями, криками.

Перед взором изумленного Присыпкина на экране предстают сотни пляшущих существ, пол которых трудно определить, так как все они волосаты, лохматы, наряжены в самые фантастические костюмы, начиная от античных тог, кончая мундирами наполеоновских времен. Кроме того, они украшены ожерельями из бус, какими-то диковинными кабаллистическими знаками, старинными медалями — и все это трясется, звенит в такт их исступленному плясу.

Присыпкин, облизываясь и удивленно причмокивая, со все возрастающим интересом наблюдает за этой вакханалией.

Но его удивление еще больше возрастает, когда в толпе этой беснующейся молодежи возникает фигура такого же волосатого и обросшего бородой типа, в котором чудятся какие-то знакомые ему черты. И, когда тот, простирая руки к небу и возвышаясь над танцующими, останавливает их истошным воплем, Присыпкин восклицает:

— Неужто это Баянчик, кучерявенький баранчик?!

Нет, это, конечно, не Олег Баян собственной персоной, но, возможно, его потомок. Что-то в нем проглядывает действительно похожее на старого дружка. Окружавшей его молодежи он выкрикивает нечто вроде нового манифеста:

— Ко мне, дети Диогена! Я ваш новый вождь и поведу вас в царство полной свободы! Мы отвергаем учения Христа, Будды, Магомета и Маркса! Мы следуем примеру великого Диогена. Он тоже искал истину и поэтому жил в бочке. И я, чье имя Бочкин, призываю вас в новое братство «бочкистов»!

Озадаченно чешет в затылке Присыпкин.

— И здесь как-то все совпадает. Ведь настоящая фамилия Баяна действительно Бочкин...

С возрастающим интересом прислушивается он к выкрикам нового пророка. Ему явно по душе его призывы:

— Долой проклятый труд! Долой цепи капитализма и социализма! Наше священное братство избрало своим символом бочку потому, что в ней хранится чудодейственный эликсир для ращения волос всемирно известной фирмы «Диоген»!

И новый вождь разбрасывает пригоршней маленькие бочонки с патентованным средством.

Как завороженный, смотрит на это зрелище Присыпкин, видно, многое ему здесь по душе. А как соблазнительно поблескивает великолепная электрическая гитара, появляющаяся в руках одного из «бочкистов». Вот бы заиметь такую!

Заслышав шаги Зои и Волина, Присыпкин тыкает пальцем в клавишу, и изображение на экране исчезает. Быстро бросившись к своему ложу, он вытягивается на нем, притворяясь спящим.

Зоя и Волин подходят к Присыпкину и осторожно надевают на запястья его рук браслеты, от которых идут провода к приборам, видимо, определяющим давление, колебания мозговых импульсов и прочие медицинские показатели. Зоя записывает их. Волин говорит негромко:

— Все данные суммируйте к завтрашней пресс-конференции. Боюсь, что ему тоже придется отвечать на вопросы корреспондентов. Но, что это?

Волин удивленно смотрит на внезапно подскочившую кривую на циферблате прибора.

— Ему, должно быть, приснился какой-то сон,— ответила Березкина, отключая и собирая приборы.

Профессор, довольно потирая руки:

— Итак, завтра домой! А теперь отдыхать!

Профессор с Зоей уезжают в свой верхний отсек.

Присыпкин сел на краю своей постели и угрюмо задумался. К нему подошла собака, приветливо виляя хвостом.

Присыпкин обращается к ней, как к молчаливому собеседнику:

— Слыхал?.. Они говорят — домой вернемся. А где мой дом?

Молчит пес, и Присыпкин сам себе отвечает:

— В Москве, в Козьем переулке, дом двадцать четыре. А где теперь этот переулок?

Пес жалобно заскулил.

— Вот то-то и оно,— пробурчал Присыпкин и начал сосредоточенно рыться по карманам. Вынимает одну за другой обтрепанные членские книжки, перелистывает их, недовольно бормочет про себя:

— Член Автодора обязан посещать... член Осоавиахима обязан аккуратно платить ежемесячные взносы. Член МОПРА обязан... Ничего я им не обязан!

И Присыпкин зло разорвал на мелкие кусочки свои членские билеты, но потом, воровато оглянувшись, сгреб клочки и засунул быстро в карман.

Затем взял гитару, начал тихо перебирать струны и напевать сладчайшим тенорком тот самый душещипательный романс, которым он соблазнял Зою когда-то на озере.

Звенит, рокочет гитара... Томно поет Присыпкин, осторожно поднимаясь по винтовой лестнице, ведущей в верхний отсек.

Вот он остановился около двери, за которой лежит на своем диванчике Зоя Березкина.

Под звуки романса ей начинает сниться сон: они с Присыпкиным плывут по озеру на лодочке. Голова Присыпкина лежит у нее на коленях. На воде между водяными лилиями плавают белые и черные лебеди. Все это похоже на рисованный задник, на фоне которого снимали раньше провинциальные фотографы, или на коврики, продающиеся на базаре...

Присыпкин тихо приоткрывает дверь и видит, что Зоя спит, блаженно улыбаясь.

Убедившись, что теперь с ее стороны ему уже не грозит опасность, Присыпкин все так же осторожно, на цыпочках подходит к отсеку, в котором находится Волин.

Снова зарокотали струны гитары, но теперь романс Присыпкина приобретает цыганский характер...

Это нечто вроде завлекательной застольной «здравицы», под которую так легко и в больших долях поглощается алкоголь.

Все зазывнее поет Присыпкин, и ему вторит, вкрадчиво подпевает далекий хор цыган...

Эти звуки отравляюще подействовали не только на Зою Березкину. Мы видим, как профессор в своем отсеке поднимает усталую голову от стола, прислушивается, и вдруг с ним тоже происходит нечто странное, лежащее как бы вне его воли. Он начинает к чему-то принюхиваться. Глаза его остекленели.

Он встает и, как сомнамбула, движется в сторону шкафа, где покоится бутыль, из которой недавно лакал спирт Присыпкин. Видно, что профессор пытается бороться с собой. Но вот уже искушение взяло верх, и он протянул руку к роковой жидкости.

Тихо приоткрыв дверь, Присыпкин видит,

что Волин сидит на полу, возле шкафа, и напевает с блаженным видом:

— В девятнадцатом веке
чудно жили человеки —
пили водку, пили пиво,
сизый нос висел, как слива!

— И этот готов! — удовлетворенно замечает Присыпкин, и, когда голова опьяневшего профессора окончательно склонилась на грудь, Присыпкин наклоняется и осторожно снимает у него с руки перстень с лазером.

Крадучись, он спускается вниз и, повертев кольцо в руках, найдя в нем пружинку, нажимает ее. Под действием волшебного луча медленно открывается дверь бокса.

Присыпкин стремглав кидается наружу. Вот он, наконец, на свободе.

Перед ним раскрылся весь в огнях волшебный мир ночной выставки. На секунду он остолбенел, а затем, убедившись, что за ним не следят, бегом бросился навстречу окружающим его чудесам.

Очнувшись и отдышавшись, Присыпкин остановился, огляделся. Он оказался, очевидно, в «районе развлечений», в некоем подобии «Луна-парка». Со всех сторон звучит музыка. Прохожие не обращают на него никакого внимания — ведь кого-кого только здесь нет, в этой пестрой толпе.

Все еще обалделый, Присыпкин не знает, в какую сторону ему податься, как вдруг взгляд его останавливается на чем-то знакомом.

Статуя дискобола, совсем такая же, как в заводском садике, только во много раз больше и гораздо более стилизованная в модернистском духе, держит в руке вместо диска огромный шар, который все время меняет свой цвет.

Рядом с дискоболом сквозь светящуюся витрину, окруженную разноцветными лампочками, он видит американский кегельбан, где ловкие игроки сшибают шарами кегли.

Перед Присыпкиным быстро мелькают кадры, когда он разбивал городки в летнем садике при заводе. Он храбро входит в кегельбан.

Направо огромная стойка бара, где на полках призывно красуются сотни разноцветных бутылок со спиртными напитками всех национальностей.

Опытный взгляд Присыпкина высматривает бутылку с этикеткой «Смирновская русская». Он подзывает бармена, тычет пальцем в направлении бутылки. Бармен вежливо наливает рюмку. Присыпкин показывает на стакан. Несколько удивленный бармен наливает полный стакан. Присыпкин тут же опрокидывает его одним махом.

Затем он выбирает огромный черный шар, замахивается им, но, ощутив, очевидно, что недопил, возвращается к стойке и заказывает еще такую же порцию «смирновки». Бармен послушно наполняет второй стакан.

Сообразив, что хотя он и находится в будущем, но расплачиваться все-таки надо, Присыпкин шарит по карманам, вынимает купюру и небрежным жестом бросает ее на прилавок бара.

Удивленный бармен рассматривает незнакомую валюту. Присыпкин швыряет ему через плечо:

— Чего смотришь? Мильён!

Потрясенный бармен вертит в руках тот самый миллион донэповских времен, на смену которому пришли червонцы.

Окончательно захмелевший; Присыпкин прицеливается, замахивается, но шар вырывается из неверной руки в обратную сторону и с грохотом, прокатившись по стойке бара, разбивает вдребезги всю посуду.

Испуганный бармен подает сигнал тревоги. Присыпкин стремительно выскакивает из кегельбана.

За ним — бармен и посетители в пестрых джемперах. Бармен кричит:

— Держи его!!!

Наперерез Присыпкину уже направляются какие-то джентльмены в формах. Очевидно, это охрана выставки.

И здесь начинается стремительная погоня в добрых традициях старых комических фильмов.

Преследователи то нагоняют Присыпкина, то отстают, потому что, гонимый страхом, он виртуозно меняет средства сообщения.

Вскочив в тележку «американских гор»,

Присыпкин летит, то проваливаясь вниз, то взмывая вверх. За ним тот же путь проделывают его преследователи.

Пытаясь оторваться от них, Присыпкин вбегает в летнее кафе. Лавируя между столиками, опрокидывая столы, стулья и сбивая с ног официантов, Присыпкин оказывается прижатым в конце концов в одном из углов.

Он оглядывается, как затравленный зверь, и в тот момент когда его почти схватывают, он вскакивает на стол, затем цепко карабкается по столбу металлической конструкции и оказывается на полосатом тенте, служащем крышей кафе.

На столбы вскочили уже и преследователи, еще немного — и Присыпкин будет пойман...

Но вдруг он, как цирковой акробат, оттолкнувшись от тента, как от батута, взлетает в воздух, а преследователи, взобравшись наконец на тент, прорывают его своей тяжестью и проваливаются внутрь кафе, разбивая посуду и повергая в панику посетителей.

Присыпкин, проделав в воздухе головокружительное сальто-мортале, плюхается в бассейн.

Вынырнув, он обнаруживает прямо перед собой морду чудовища озера Лох-Несс.

В ужасе он улепетывает от него стремительными саженками. Чудовище плывет за ним. По неустаревшей поговорке «пьяному море по колено» Присыпкин каким-то чудом выбрался из бассейна, открыл дверь клетки и стремглав выбежал из нее. А за ним вылезло и чудовище, неожиданно получившее свободу.

Подбежав к павильону, в котором помещался аттракцион «Гонки на электрических автомобилях», о чем извещала многоцветная мигающая световая реклама, Присыпкин юркнул мимо контролера и с размаху плюхнулся в один из свободных автомобильчиков. И тотчас в павильон вбежали преследователи и быстро вскочили в автомобили.

Удар гонга и, сорвавшись с места, автомобили помчались по кругу, обгоняя друг друга, то и дело сталкиваясь своими резиновыми боками.

В общем хаосе трудно было кого-либо увидеть. Но вот один из преследователей все же заметил Присыпкина и направил к нему свой автомобиль.

В тот момент когда, поравнявшись со своей жертвой, страж порядка приготовился к прыжку, чтобы схватить Присыпкина, в павильон, прорвав парусину, просунулась морда чудовища. Все автомобили, резко развернувшись, под вопли перепуганных девиц помчались в противоположную сторону.

Автомобили Присыпкина и тех, кто ловил его, оказались совсем рядом. Теперь можно было подумать, что не они гнались за ним, а Присыпкин преследовал их. Но никто не обращал внимания друг на друга. Все они спасались от чудовища.

Выбежав из павильона, Присыпкин очутился в аттракционе «Зеркальный лабиринт». Туда же устремились его преследователи. Потеряв ориентировку, мечутся они, отраженные во множестве зеркал, то пугаясь собственного отражения, то кидаясь за появляющимися перед ними десятками Присыпкиных.

Выскочив из лабиринта, Присыпкин налетел прямо на чудовище, спокойно сидящее у входа и как бы ждущее его появления.

Во все убыстряющемся, сумасшедшем темпе по всей территории выставки разворачивается эта фантастическая погоня — за улепетывающим Присыпкиным ковыляет на своих коротких лапах гигантский силуэт доисторического чудовища, а за ними обоими мчится все нарастающая толпа стражей и посетителей...

Тем временем в карантине советские сотрудники выставки обнаруживают все еще спящую Березкину, бормочущую с закрытыми глазами какие-то непонятные стихи. А когда сотрудники хотят ее разбудить, ординатор профессора останавливает их:

— Осторожно! Эта несчастная слишком долго находилась рядом с этим бешеным млекопитающим, и когда она услышала гортанные рокотания, потом протяжные и душераздирающие придыхания и всхлипы нараспев, которые назывались у них «романсами», она впала в сомнамбулический транс!

Все в испуге отшатываются от Зои и обнаруживают рядом с ней собаку, которая сидит

на задних лапах. Ординатор профессора продолжает:

— Видите, эпидемия распространилась даже на собаку. Но это млекопитающее выучило ее стоять на задних лапах, и теперь она не играет, не лает, а только служит. Люди, покусанные подобными животными, приобретают все первичные признаки эпидемического подхалимства.

Вздох ужаса раздается среди сотрудников, но еще большее изумление охватывает их, когда видят они опьяневшего профессора. Волин шатается и падает на руки ординатору, который сокрушенно восклицает:

— Он принес себя в жертву науке... конченый, больной человек!

А профессор смотрит на ординатора невидящими глазами и вдруг озорно орет во всю глотку:

— «В девятнадцатом веке чудно жили человеки!..»

Эту фразу Волина прерывают аплодисменты. Но они относятся не к нему, а к жонглеру, который на цирковом манеже ловко манипулирует разноцветными булавами, сидя на высоко поднятом седле одноколесного велосипеда. Вокруг него, жонглируя обручами, ездят на роликах девицы с огромными страусовыми хвостами.

На кромке манежа стоят прислоненные к барьеру велосипеды различной величины, вплоть до самого миниатюрного.

Присыпкин, настигаемый своими преследователями, влетает в цирк, цепляется за барьер и падает на манеж. Зрители, приняв его за клоуна, бурно аплодируют.

Присыпкин хватает старинный велосипед, у которого переднее колесо гораздо больше, чем заднее, и, вскочив в седло, уезжает. Преследователи расхватывают велосипеды, стоящие у бортика арены, и устремляются вслед за Присыпкиным.

Паника достигает апогея, когда из-за кулис на арену высовывается голова чудовища.

Танцовщицы, катавшиеся на роликах, взвизгнув от страха, теряют равновесие и валятся на деревянный помост. Чудовище удивленно и с интересом разглядывает все еще крутящиеся колесики роликов на задранных кверху ногах танцовщиц...

По аллее выставки катит на огромном колесе Присыпкин, за ним его преследователи на цирковых велосипедах, и завершает погоню неторопливо и плавно скользящее на роликах чудовище из озера Лох-Несс...

Присыпкин въезжает на необозримое поле, где валяются сотни бочек, а многие из них просто врыты в землю, совсем как в незабываемом фильме Эйзенштейна «Стачка», где в таких же обиталищах гнездилась его «шпана».

Присыпкин свалился со своего колеса и с завидной ловкостью нырнул в одно из отверстий. И где уж найти его! Из бочек только торчат лохмотья, и не различить теперь, где Присыпкин, а где накурившиеся марихуаны многочисленные «дети Диогена»...

Преследователи, сопровождаемые проклятиями и свистом потревоженных обитателей бочек, вынуждены прекратить погоню.

...В карантине профессор и Зоя наконец пришли в себя.

Волин, накапав валидол на сахар, дает его Зое, себе и собаке. Обессиленные, сидят они на опустевшем ложе Присыпкина, как вдруг в открытый люк доверчиво просовывается длинная шея и голова чудовища из озера Лох-Несс...

Его туловище не может пролезть, и поэтому выражение глаз, без мигания смотрящих на обитателей земли, особенно жалкое и просящее... Чудовище тяжело дышит. Заметно, что оно измучено погоней и страдает от жажды.

Профессор встает, чуть пошатываясь, идет в угол, где лежит измученный пес, берет тарелочку с налитым молочком и ставит перед мордой чудовища. Оно мирно лакает молоко, а затем облизывает своим шершавым языком доверчиво подползшую собаку.

Тем временем Присыпкин осторожно вылез из бочки и, убедившись, что его преследователи исчезли, оглянулся вокруг. Он явно находится среди «своих», так как на него решительно никто не обращает внимания.

Возле костра кружком расселись «бочкисты». Они греются у огня, а по кругу идет ко-

ричневая сигарета, которой затягиваются все по очереди.

Когда курево дошло до Присыпкина, он, осторожно повертев сигарету в пальцах, доверительно спрашивает, наклонясь к соседу:

— Махра?

Лохматый бородач отвечает невозмутимо:

— Марихуана.

— Ага...— с понятливым видом протянул Присыпкин и делает глубокую затяжку, видимо, истосковавшись по никотину. Но это зелье оказалось покрепче. От столь сильного наркотика Присыпкин сразу опьянел, пожалуй, больше, чем от двух стаканов «смирновки».

В нем просыпается какая-то невиданная энергия. Он выхватывает у соседа ту самую великолепную гитару, которую заприметил еще раньше в экране органа, вскакивает и голосит истошно, нечто вроде:

— Дорогой длинною, погодой лунною
Да с песней той, что вдаль летит звеня,
Да с той старинною, с той семиструнною,
Что по ночам так мучила меня.

И так надрывно и заразительно звучит этот «шлягер» у Присыпкина, что хором подвывают ему «бочкисты». Уже вторит ему импровизированный джаз, и Присыпкин неожиданно для самого себя мгновенно становится кумиром своих длинноволосых слушателей.

Как от вспыхнувшей искры, возникает та самая массовая истерия, которая сопровождает выступления современных «идолов» зарубежной эстрады.

Присыпкин вскочил на помост из бочек, чьи-то услужливые руки поднесли к нему десяток микрофонов, все убыстряется звуковой ритм, со всех сторон раздаются истерические взвизги восторженных поклонниц.

Тысячи пальцев тянутся к Присыпкину, и он в ужасе замечает, что его одежду начинают раздирать на куски. Вот уже растащены на сувениры его панталоны, добираются и до полосатой тельняшки, которую скрывал мятый фрачок, оставшийся еще от свадебной церемонии.

Все это наблюдали из бесшумно подъехавшей роскошной черной машины четверо субъектов атлетического телосложения и гангстерского вида. Одинаковые темные костюмы, шляпы, черные очки, одинаковое движение челюстей, жующих резинку. Пятый, сидящий за рулем, в котором можно угадать мистера Бочкина, подал знак, и дюжие молодцы соскочили с машины, бесцеремонно растолкали толпу орущих почитателей Присыпкина, схватили его в охапку и бросили в автомобиль, который тут же исчез в темноте, ослепительно блеснув фарами...

...И вот мы снова в Москве. По ее улицам на своей машине едет профессор Волин. Он подъезжает к дому Зои Березкиной. Поднявшись на лифте, он почти ворвался в ее квартиру и бросил на стол пачку иностранных журналов:

— Полюбуйтесь!

Зоя берет в руки один из них, раскрывает, и мы видим большое фото, на котором стоящий у микрофона Присыпкин отвечает на вопросы многочисленных корреспондентов. Рядом с ним стоит Бочкин. Под фотографией подпись:

«Первая пресс-конференция мистера Скрипкина. Бывший слесарь выбрал свободу! Вырвавшись из застенков коммунистического ада, он разоблачает чудовищные эксперименты безжалостных чекистов во главе с таинственным доктором Во. Смотрите следующую страницу нашего журнала!»

Зоя переворачивает страницу.

Дальнейшие кадры выполнены в манере американских «комиксов» с надписями, выскакивающими в виде кружков изо рта персонажей, но только это не статичные рисунки, а каждый раз оживающая рисованная мультипликация.

Заголовок гласит: «Пьер Скрипкин против доктора Во».

На первом рисунке свадьба в парикмахерской, но только все персонажи сильно идеализированы, особенно сам Присыпкин и невеста, похожая на голливудскую кинозвезду.

На следующем рисунке один из гостей произносит тост в честь «красного героя», и мы видим «подвиги» Присыпкина. Он лично рубит шашкой Деникина, нанизывает на казачью пику Врангеля и одним пистолетным выстре-

лом топит пароход, на носу которого красовался адмирал Колчак.

Гости аплодируют «герою» и поднимают бокалы в его честь.

Мадам Ренесанс открывает дверь, в проеме которой стоит таинственный незнакомец. В его сильно окарикатуренном и подчеркнуто «злодейском» облике можно угадать фигуру Волина.

— Кто вы? — испуганно спрашивает мадам Ренесанс.

— Я доктор Во!

Мадам Ренесанс падает в обморок. Перешагнув через нее, Во входит в парикмахерскую.

В зале продолжается пиршество. Гости кричат: «Горько!», «Горько!»

Коварно усмехается, высовываясь из-за портьеры, доктор Во. Он медленно вынимает из кармана пистолет необычной формы.

В тот момент когда молодые потянулись друг к другу для традиционного поцелуя, доктор Во нажимает на курок и струя одурманивающего газа окутывает стол. Все мгновенно теряют сознание. Шагая прямо по столу, Во хватает на руки безжизненное тело невесты и выпрыгивает с ней в окно.

Придя в себя, Скрипкин видит распахнутое окно и пустой стул, на котором сидела невеста. Не раздумывая, он также выпрыгивает в окно и устремляется за похитителем.

Он преследует доктора Во, совершая головокружительные прыжки с одной крыши на другую над ночной Москвой.

Зловещий силуэт доктора Во с безжизненно повисшей на его руках невестой в белом свадебном наряде исчезает в печной трубе, которая оказывается замаскированным лифтом.

Присыпкин, потерявший из виду похитителя, молниеносно скользит вниз по пожарной лестнице и оказывается перед зданием, на двери которого висит табличка: «Институт опасных экспериментов».

В освещенном окне он замечает тень Во, несущего на руках его невесту.

Присыпкин карабкается по водосточной трубе и заглядывает в окно. В ужасе он видит свою невесту, привязанную ремнями к стулу перед странным прибором, похожим на рентгеновский аппарат.

Доктор Во включил рубильник, и фейерверк искр окутал несчастную жертву.

Разбив окно, Присыпкин врывается в лабораторию. Начинается драка между мужественным женихом и коварным доктором.

Присыпкин почти одолел своего противника, но тот, изловчившись, ударяет его по голове какой-то колбой и, схватив потерявшего сознание Присыпкина, впихивает его в стоящий рядом огромный рефрижератор.

Захлопнув дверцу, Во повернул колесо, регулирующее температуру рефрижератора.

Столбик термометра падает до отметки минус тридцать.

Доктор Во залился адским, торжествующим хохотом...

Но тут страница переворачивается и мультипликационный рассказ прерывается яркой рекламой. На ней изображены бочонок с надписью «Диоген» и большой вопросительный знак.

На следующей за рекламой странице вновь появляется фотография Скрипкина, выступающего у микрофона. Внизу надпись:

«Так доктор Во поступал со всеми, кто стоял на его пути. Его цель — путем дьявольских опытов превратить невинных русских красавиц в коварных агентов Кремля».

Страница журнала переворачивается, и рисунки «комикса» продолжают рассказ...

Работа лаборатории доктора Во носит характер конвейера. Целая шеренга стандартных красавиц с косами и ангельскими лицами поступает на конвейер, которым управляет сам доктор Во.

Красавицы выходят с адского конвейера преображенными в злодеек «вамп», с багрово накрашенными ртами, оскалившимися в дьявольской улыбке.

Прервав работу, доктор Во подходит к рефрижератору, стоящему в лаборатории, и открывает дверцу.

В рефрижераторе стоит замороженный Присыпкин.

Он весь покрыт инеем, в руках у него поднос, на котором стоят бутылка водки, рюмка

и банка с черной икрой. Выпив рюмку водки и закусив икрой, доктор Во с дьявольским хохотом потирает руки и захлопывает дверцу.

Страница переворачивается, и снова появляется фото Присыпкина, продолжающего свой рассказ перед микрофоном:

«Замороженный, я был не в силах остановить этот дьявольский конвейер. За долгие годы преступной работы доктор Во наводнил свободный мир своими коварными агентами».

В рисунках «комикса» оживает деятельность агентов доктора Во.

Советская балерина танцует с очаровательной грустной улыбкой «Умирающего лебедя» Сен-Санса. Зарубежные зрители восторженно аплодируют.

В своей лаборатории Во нажимает кнопку, и нежная улыбка на лице балерины превращается в злобный оскал...

У самолета Аэрофлота стоит стюардесса. Она с приветливым видом проверяет билеты у пассажиров и вдруг отворачивается в сторону, улыбку на ее лице сменяет также хищный взгляд...

Певица в русском национальном костюме, закончив песню, дарит улыбки очарованным слушателям, но как только закрывается занавес, ее лицо перекашивается злобой...

И, наконец, перед нами проплывает в плавном хороводе ансамбль русских красавиц — «Березка». Они смотрят на кинокамеру, снимающую их выступление,— на лицах нежная робкая улыбка. Отвернувшись от камеры, их лица, словно по команде, меняют выражение и превращаются в маски ненависти...

И опять, перевернув страницу журнала, Березкина видит рекламу, на которой изображен бочонок «Диогена» теперь уже с несколькими вопросительными знаками.

Снова возникает фото Присыпкина у микрофона на пресс-конференции. Он продолжает свое интервью:

«Мир не догадывался о чудовищной деятельности доктора Во, который приобрел репутацию крупного ученого и был приглашен в свободный мир на научный симпозиум. Но здесь мне помогла преступная склонность доктора Во к русской водке».

Дальнейший рассказ опять продолжают мультипликационные рисунки «комикса»:

Доктор Во снаряжает дирижабль для полета в свободный мир. Когда все ящики с приборами были погружены, служители подвезли большой рефрижератор. Перед его отправкой доктор Во открывает дверцу, наливает себе стакан водки, закусывает ее черной икрой и, глядя на покрытого инеем замороженного Присыпкина, с сардоническим смехом потирает руки. Из его рта вылетает очередной кружок с надписью:

«Ха-ха-ха! Я люблю пить водку под такую закуску».

Рефрижератор со Скрипкиным подвешивают под брюхо дирижабля, как бомбу.

Дирижабль взлетает, беря курс на Запад.

Вот под ним появилась Америка, и дирижабль начинает спускаться. Когда он делает круг над статуей Свободы — лучи ее факела растапливают лед в рефрижераторе, и оживший Присыпкин приоткрывает дверцу. Увидев, что под ним Америка, Присыпкин, не раздумывая, прыгает прямо на статую Свободы.

Все это видят из окна кабины дирижабля доктор Во и его приспешники, отдетые в огромные шаровары и кумачовые косоворотки.

По приказу доктора они мгновенно переодеваются в форму американских полисменов и во главе с самим преступным доктором Во прыгают с парашютами вслед за Присыпкиным.

Но как только они настигают беглеца, он, очутившись в кегельбане, одним ударом шара сбивает, как кегли, агентов доктора Во.

Затем Присыпкин с ловкостью Гарри Пиля перелетает на канате через улицу и оказывается в здании склада, где хранятся бочонки с жидкостью «Диоген». Здесь он замечает стоящего у окна самого доктора Во. Подняв снайперскую винтовку, тот прицеливается в проезжающую мимо склада машину президента Америки.

Разгадав коварный замысел доктора Во, Присыпкин хватает один из бочонков «Диогена» и пускает из него струю прямо на доктора. Пенящаяся жидкость обволакивает

преступника, и он мгновенно обрастает таким количеством волос, что они закрывают ему все лицо и, таким образом, мешают совершить покушение.

Следующая страница журнала с рекламой «Диогена» снабжена уже не вопросительными знаками, а торжествующей подписью под изображением бочонка: «Диоген — спаситель демократии!»

И снова фотография пресс-конференции: у микрофона на этот раз выступает мистер Бочкин, а за его спиной горделиво красуется Присыпкин с электрической гитарой. Бочкин провозглашает:

«Мистер Скрипкин бежал из социалистического рая и в знак протеста против угнетения свободной личности сменил имя! Он отбросил вульгарное советское прозвище Петр и выбрал звучное имя — Пьер!»

Новая фотография, под ней подпись:

«Мистеру Пьеру вручают «Золотой диск» в знак небывалого успеха — миллионного тиража пластинок его волнующих песен! Он подписал пожизненный контракт с прославленной фирмой «Диоген» и теперь сочиняет гимн во славу свободного мира!»

С отвращением отбрасывает журнал Зоя, вскакивает и стремительно выбегает на балкон своей солнечной московской комнаты. Профессор Волин следует за ней, он смотрит на нее озабоченно и тревожно.

И после минутной паузы, обращаясь то ли к нему, то ли к самой себе или прямо к зрителям, негромко и раздумчиво произносит Зоя:

— Я прожила шестьдесят лет вперед, а могла умереть шестьдесят лет назад из-за такой мрази...

...И снова на экране Америка, только теперь не мультипликационная — мы переносимся в реальную среду страны небоскребов. Среди гигантских стеклянных ящиков, уходящих сотнями этажей в небо, по улице движется, приплясывая в грохоте и шуме оркестров, торжествующая процессия «бочкистов».

Они несут на длинных шестах сотни изображений самодовольно ухмыляющейся рожи Скрипкина, отрастившего себе баки, и сам он восседает на огромной позолоченной бочке, которую несут во главе процессии.

Бьют барабаны, воют саксофоны, надрываются гитары, жонглируют булавами мажоретки.

Многие «бочкисты» одеты теперь по той моде, которую завел Присыпкин,— на них такие же полосатые тельняшки и брюки клеш.

Истерически восторженно аплодируют зрители, столпившиеся на тротуаре. Это поистине триумф Пьера Скрипкина.

Но когда шествие «бочкистов» доходит до перекрестка, атмосфера резко меняется.

По одной из встречных улиц молчаливо движется демонстрация рабочих и молодежи. Это, очевидно, студенты и забастовщики какого-то завода, так как мы можем прочесть лозунги на их плакатах: «Мы требуем хлеба, а не ракет! Долой водородную бомбу! Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»

Грозно и молчаливо движется демонстрация, а навстречу ей появляются шеренги полицейских, вооруженных автоматами, щитами от камней и баллонами с удушливым газом.

Процессия «бочкистов» застыла в растерянности. Ее грозят раздавить эти две неумолимые волны.

И когда становится ясным, что кровавого столкновения не избежать, в одно мгновение разбегаются во все стороны, улепетывают перепуганные «бочкисты», грохнув на землю бочку с Присыпкиным. Растерянный и насмерть перепуганный, Присыпкин мечется между демонстрацией и полицией.

Он жалок, когда подбегает к демонстрантам и пытается объяснить им что-то вроде:

— Братцы, я свой, пролетарий!..

Не найдя отклика и сочувствия, Присыпкин бросается в сторону полиции и пытается им объяснить, что он «лояльная личность». Но никто не обращает на него внимания. А когда началась потасовка и полицейские, уворачиваясь от камней демонстрантов, пустили в ход струи газа, Присыпкину не остается ничего другого, как, спасая шкуру, влезть в свою бочку...

И вот уже катится эта бочка сначала по

асфальту, потом по каменным ступенькам и с грохотом плюхается в воду...

Болтается она в мутных стремительных волнах какой-то широкой реки, высовывается из нее промокший, перепуганный Присыпкин...

Он пытается грести руками, а затем, подхватив плывущий по воде один из плакатов, который несли «бочкисты», изображающий его физиономию, прилаживает его в виде паруса, стремясь как можно быстрее и дальше уплыть от места схватки.

...Безбрежное водное пространство, очевидно — это Северный океан, потому что мы замечаем торчащую из воды верхушку ледяного айсберга. На ней притулился возле остатков разбитой бочки промокший Присыпкин.

К нему осторожно подходят и обнюхивают его два белых медведя. Они настроены добродушно, привстали на задних лапах и с удивлением смотрят на это застывшее странное существо.

Присыпкин вздрагивает и пытается закутаться в остатки своего «бочкистского» наряда, от которого сохранился лишь старый жилет, знакомый нам по двадцатым годам.

Почесываясь, он неожиданно обнаруживает на теле нечто микроскопическое и подносит это «нечто» к своему носу. Рассмотрев и обнюхав то, что держит он своими застуженными пальцами, Присыпкин ласково шепчет:

— Клоп... клопик... клопуля!.. Не уходи, побудь со мной!

Повели носом медведи, отпрянули от ужасающего клопиного запаха, плюхнулись в воду и поплыли, оставив на льдине Присыпкина наедине с драгоценным насекомым...

Аппарат медленно отъезжает, поднимаясь вверх, и вскоре на белоснежной льдине, мерно покачивающейся на тяжелых океанских волнах, можно с трудом разглядеть все, что осталось от Пьера Скрипкина — маленькая и похожая на клопиный след черная точка.

Реплика

Ну, а по существу?

Статья А. Устиновой «Фильм «Директор» и его критики», опубликованная в № 12 нашего журнала за прошлый год, вызвала ответную реплику редакции «Вечерней Москвы». В номере от 12 января с. г. она сетует на тон, в котором ведется в статье А. Устиновой полемика с рецензией А. Липкова на фильм «Директор», в свое время опубликованной в газете.

Ну, хорошо, согласимся на минутку с тем, что тон был то ли резковат, то ли высокомерен. Но ведь кроме тона в статье А. Устиновой было и нечто другое: спор с А. Липковым о сути народного характера, отразившегося в фильмах А. Салтыкова и Ю. Нагибина, возражение против обвинения этих героев — Егора Трубникова, Надежды Крыченковой, Алексея Зворыкина — в диктаторском намерении «своей единовластной волей (!) формировать стихию народной жизни, подчиняя себе ее движение, предписывая ей свои законы».

Согласна ли и сегодня редакция «Вечерней Москвы» с этими обвинениями? Продолжает ли она и сегодня защищать существо статьи А. Липкова? По-видимому, нет, поскольку в ее довольно пространной реплике не содержится никаких попыток коснуться существа проблемы, сути нашего спора с А. Липковым о содержании образов Егора Трубникова и Алексея Зворыкина, о том, действительно ли они представляют «тип руководителей, не стесненных ограничительными рамками безусловных параграфов и предписаний».

Но если по существу редакции «Вечерней Москвы» возразить А. Устиновой нечего, то почему же она не сказала об этом прямо? Почему, как это принято в нашей печати, не оценила взгляды, высказанные в статье А. Липкова, по существу?

Что же касается тона статьи А. Устиновой, то лучше всего просто привести один из двух абзацев ее статьи, процитированных в реплике «Вечерней Москвы» в доказательство «грубости» и «высокомерия», якобы свойственных этому выступлению нашего журнала.

Вот этот абзац: «Он (то есть Липков.— *Ред.*) складывает слова героя, каким он стал, с поступками героя, каким он был, и устанавливает очевидные расхождения, но не для того, чтобы проследить путь, пройденный героем, а для того, чтобы, оставаясь в пределах формальной логики и пренебрегая логикой диалектической, заявить, что в образе героя концы с концами не сходятся».

Но что же здесь высокомерного? Где тут редакция «Вечерней Москвы» расслышала окрик в свой адрес? Поясним: метод мышления, когда противоречия, имеющиеся в развивающемся характере героя, устанавливаются путем механического сопоставления «слов героя, каким он стал, с поступками героя, каким он был», действительно основывается на логике формальной и ничего не имеет общего с логикой диалектической.

Но если это так, из-за чего же в таком случае сердится редакция «Вечерней Москвы» на Устинову?

В заключение своей реплики редакция «Вечерней Москвы» напоминает: «окрик никогда не заменял убедительности, аргументировки». Правильно! Только вот слово «аргументировка» вызывает у нас некоторые сомнения. Так сказать, с лингвистической точки зрения. Впрочем, чего не напишешь, когда очень взволнуешься, а редакции «Вечерней Москвы», когда она готовила свою реплику, похоже, и впрямь было не до лингвистики.

Что же, подождем, пока страсти улягутся и можно будет продолжать спор о картинах «Председатель» и «Директор» не по форме, а по существу.

Актер из Камеруна Амбруаз Мбия

Когда Амбруаз Мбия впервые перешагнул порог моего маленького номера в старомодном отеле «Сен-Жермен» в Латинском квартале, я сразу почувствовал — это «он»!

Я приехал в Париж в июне, театральный сезон заканчивался, а картина наша «Черное солнце» была уже в подготовительном периоде — времени было в обрез. Но мне повезло. Я встретил Амбруаза Мбия.

Его родина — Камерун. Он окончил сельскохозяйственный институт и стал... актером. Началось с пустяков — конферировал на студенческих вечерах, пел, играл на гитаре. Потом учился у французских мастеров сценическому искусству. Создал в Камеруне первый национальный театр и до сих пор является его художественным директором. В Париже около семи лет работал под руководством Жана Луи Барро в «Одеоне», играл классику и современный репертуар. Он снялся в тридцати телевизионных фильмах, посвященных по преимуществу культурным проблемам Африки. Снимался в кино, но, как правило, не получал удовлетворения от этой работы.

Нашим сценарием Амбруаз Мбия увлекся, и мы оба поверили в перспективу нашего сотрудничества. Я не мог в Париже сделать кинопробы. Ограничился серией фото, снятых нашим переводчиком на рю дю Бак и в кафе возле гостиницы. У меня были и другие кандидаты на роль Мусомбе, но Амбруаз победил.

В Амбруазе Мбия мы нашли не только тонкого, одаренного и дисциплинированного артиста, но и высокоинтеллигентного, образованного человека, настоящего друга фильма «Черное солнце».

А. Спешнев

Индекс
70402

ИСКУССТВО
КИНО